



LLAVE DE LA MODULACION, Y ANTIGUEDADES DE LA MUSICA,

En que se trata del fundamento necessario para saber Modular: Theorica, y Práctica para el mas claro conocimiento de qualquier especie de Figuras, desde el tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos Canones Enigmaticos, y sus Resoluciones.

SU AUTOR

EL P. Fr. ANTONIO SOLÈR,

Monge del Orden de San Geronymo, Organista, y Maestro de Capilla en su Real Monasterio de San Lorenzo (vulgò) *del Escurial.*

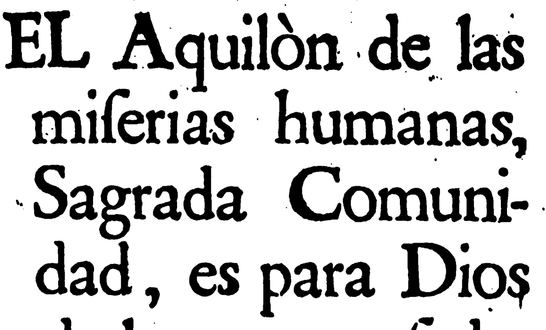


CON LICENCIA.

MADRID. En la Oficina de Joachin Ibarra, calle de las Urosas.

M.DCC.LXII.

M. R. Y REAL
COMVNIDAD.



DEL Aquilòn de las miſerias humanas, Sagrada Comunidad, es para Dios la ingratitud la mas peſada:

Nihil ita displicet Deō in filiis gratiæ, quemadmodum ingratitudo, quæ est delictum maximum (a), dice San Bernardo. Incognita hasta ahora es à Vos, Madre mia, y congenita hasta hoy es en mì la inclinacion, que tengo de seros agradecido; *y si la ley del agradecimiento es tan poderosa, que pone debaxo de yugo hasta los animales incapaces de razon*, dice Cerone, (b) *el hombre ingrato à los benefi-*

cios

(a) D. Bernard. *Serm.* 4. *de Benefic.*
(b) Cerone, *lib.* 1. *cap.* 36.

cios recibidos, con razon parece, que no deberia llamarse hombre, pues carece de ella; por tanto anhelo à la razon, y deseo contentar à Dios; y assi,

Si Vos, Laurentina Comunidad, fuisteis Phebo de mis luces, dispensando agigantados rayos de caudales, para enriquecer lo tosco de mis discursos, cómo podrà scintilar mi debida obligacion, siendo errante Estrella en vuestro Zenit?

Advirtiòse Tobias beneficiado (à su parecer de un hombre

bre Santo) por la luz de ſu viſta: trata con ſu hijo de la recompenſa; mas viendoſe éſte igualmente obligado, turbado reſponde à ſu Padre: *Quid dignum poterit eſſe beneficiis ejus?* (c) En la miſma conformidad me podeis contemplar hoy, ò Comunidad Religioſa, hallandome de Vos tan beneficiado; y aſsi digo: *Quid dignum poterit eſſe beneficiis tuis?* El diſsimulo es ſeñal de ingrato: la falta de ſatisfaccion aumenta à la ingratitud;

y

(c) Tobiæ *cap.* 12.

y à toda ingratitud ſupera el olvido. Aſsi lo notò Seneca: *Ingratus eſt, qui beneficium ſe accepiſſe negat, quod accipit; ingratus, qui diſsimulat; ingratus, qui non reddit; ingratiſſimus omnium, qui obliviſcitur.* (d) Mas yà, Real Comunidad, à eſta duda contrapuntèa Cerone, y dice: *Toda criatura dà eſtas tres voces al hombre, que ſon: Accipe, redde, cave.* (e) Aſsi ſe entiende, dice eſte Autor: *Accipe beneficium; red-*

(d) Senec. 3. *de Benef.*
(e) Cerone *lib.* 1. *cap.* 36.

redde debitum; cave, nisi reddideris, supplicium. Si mil à mil de Vos recibì las luces con el piadoso *Accipe*, yà no extrañaréis, Madre mia, que os quiera dedicar una pequeña Obra, antes que como otro amoroso Principe Tito Vespasiano, me pidais el *Redde debitum*; pues dice Seneca: *Nihil est enim carius, quam quod precibus emitur*; (*f*) y si à tal carestía llegára, árbitro Juez os temiera, tal vez condenandome por ingrato à un mere-

ci-

(*f*) Senec. 3. *de Benef.*

cido ſuplicio: *Cave, niſi reddideris, ſupplicium.*

Reverenciè el conſejo de Seneca, que dice: *Beneficium eſt ſemper reddere bonitatis verba;* (g) mas como la menor parte de mi debida correſpondencia, aun no ſe daba por ſatisfecha, quedandome en la ſola conſonancia de las palabras, por tanto recurrì à las obras, empleando mi mal cortada pluma en dos pequeños Libros, para que en lo pigmèo de mi Obra, reſplandecieſ-

(g) *Proverb. Senec. lit. B.*

cieſſe lo agigantado de vueſtra proteccion.

Por combinacion de ella con vueſtros religioſos exercicios la rotulè *Llave de la Modulacion*, *y Antiguedades de la Muſica*, ſacando de ſu antigua definicion nuevas reglas que guardar, ſiendo ſolo mi deſeo facilitar de ſcila los eſcollos, y en el Sagrado Culto la eſtabilidad de los antiguos monumentos.

Sois Vos, Comunidad Sagrada, el Concento, ò Modulacion de Dios en vueſtro Sa-

gra-

grado Coro; pues tranſitando, y pernoctando los eſcollos de contratiempos, aſsi cantais en lo moderno, como cantò nueſtro Glorioſo Padre en lo antiguo. (*b*) La Igleſia, y Eſcritura Santa dàn verdadero teſtimonio de eſta verdad. Ved, pues, Religioſa Comunidad, ſi à tan ajuſtado, y obligado concierto me ſobra la razon de ofreceros eſta pequeña parte de lo mucho que os debo.

¶¶ 2 No

(*b*) In Offic. D. Hier. lect. 3. *Vetus Teſtamentum ex Hebræo convertit: novum juſſu Damaſi Græcæ fidei reddidit.* D. Hier. *in Epiſt. ad Ruſtic. cap.4. Diſcatur pſalterium ad verbum; oratio ſine intermiſsione.*

No por lo poco culta ſea de Vos deſpreciada, pues à Vos os ſobran inſtrumentos, con que ſuplirla. Sed Vos ſu Mecenas, y admitidla baxo vueſtra tutela, que eſto me baſta para ſu defenſa; con cuyo patrocinio eſpero me ayudarán à cantar de Vos, los que de ella ſalieren aprovechados, la ſiguiente Enigma:

Viva la fama de eſſe Sol de mi fortuna.

CA-

CANON A 4.

Vocali quavis, dum cantas, ſiſte per annum
A, E, I, O, U, bis dicere ſonat inique:
Octo petit tibi ſed (ſi neſcis) ultima ſemper,
Idque ſecundus agat poſt: ſuſpiratque ne primus
Sub me currit: at hæc tantum pro regula ſunto,
Fine Canon quia, nolo, caret plus frangere doctum.

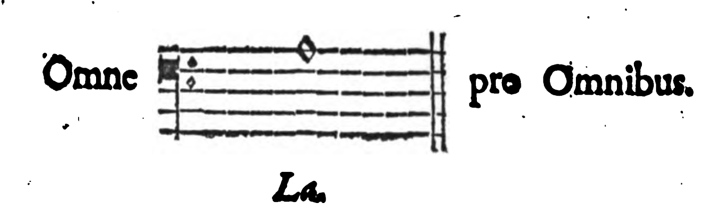
ENIGMA EN ROMANCE,

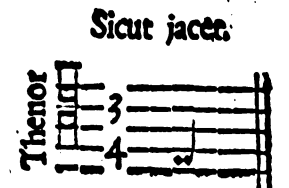
que en ſubſtancia contiene los paſſados verſos.
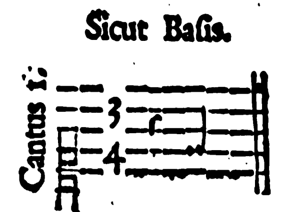
Un año en cada vocal
Canta, ſin repeticion,
Mas en la ultima, atencion,
Que ocho puntos và leal:
Siga el ſegundo à tì igual;
Y ſi el primero ſuſpira,
Venga tràs mì con ſu ira,
Que harè una fuga cabal.

CA-

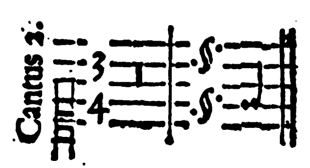
CANON SINE FINE.
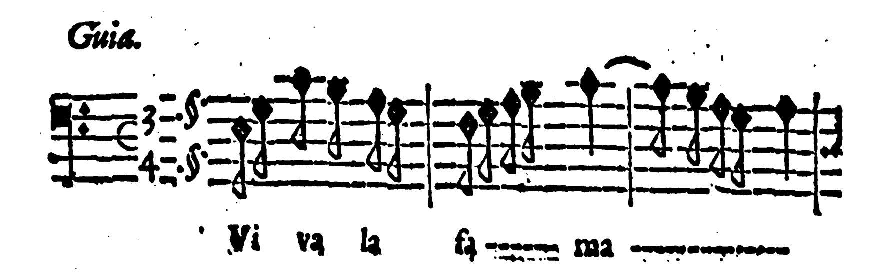




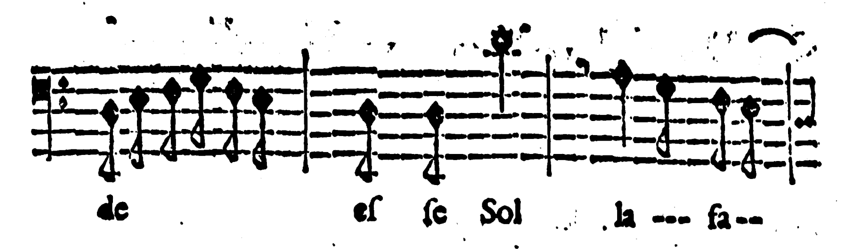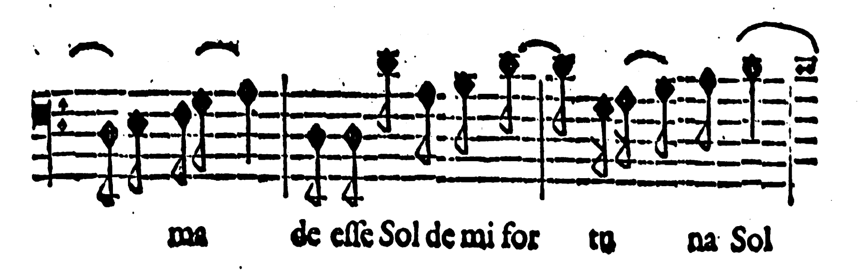


Sicut Thenor.
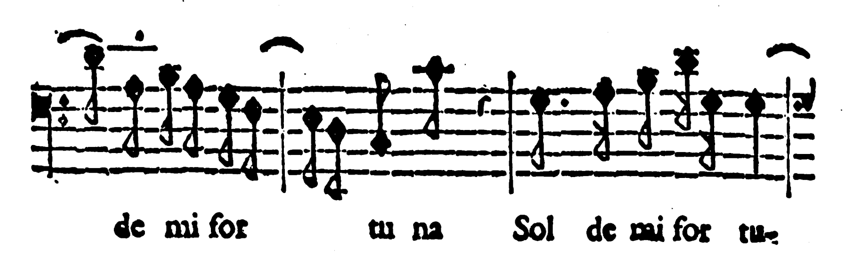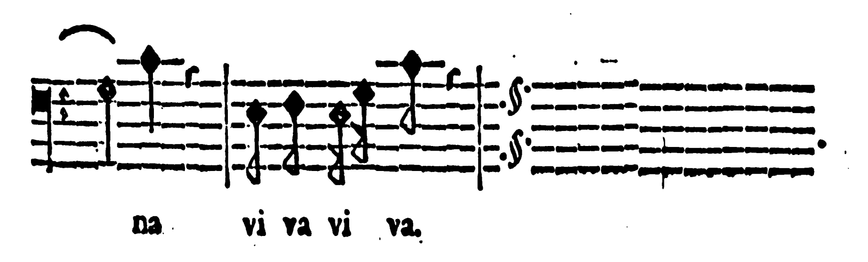




de


de
eſ ſe Sol
la --- fa--


ma
de eſſe Sol de mi for
tu
na Sol


de mi for
tu na
Sol
de mi for tu-


na
vi va vi va.

Su

Su Resolución, y Explicacion está en el Tratado segundo, fol. 137. cap. 7.

M. R. y R. Comunidad,

Humilde, y amante Hijo vuestro,

Fr. Antonio Solèr.

CEN-

CENSURA DE D. FRANCISCO COURCELLE, *Maestro de la Real Capilla de Su Magestad, y Rector de su Real Colegio.*

HE leìdo con especial gusto el Libro intitulado *Llave de la Modulacion*, su Autor el P. Fr. Antonio Solèr, Monge del Orden de San Geronymo, y Maestro de Capilla en su Real Monasterio de San Lorenzo, (*vulgò* el Escorial) y hallo ser Obra theorica, y práctica llena de especulativa, y digna de su distinguido talento, el que con acierto indica un secreto oculto à muchos, y un objeto en que estriva la variedad sensible de la buena harmonìa, que usado oportunamente con destreza, y naturalidad en Musica suelta, para exprimir la fuerza de los conceptos, mueve, suspende, y satisface los efectos. He admirado igualmente el sumo trabajo del Autor en descifrar con claridad las curiosas Antiguedades, que expone en su segundo Libro; y advirtiendo ser, en su tanto, Obra de no menos importante utilidad, que la del primero, espero produciràn ambas en los estudiosos el adelantamiento, y el fruto à que anhela, y merece su loable deseo. Asi lo siento. Madrid 16. de Diciembre de 1761.

Don Francisco Courcelle.

CENSURA DE DON JOSEPH DE NEBRA, *Organiſta, y Vice-Maeſtro de la Real Capilla de S. M. (que Dios guarde) y Maeſtro de Muſica del Sereniſsimo Señor Infante Don Gabrièl.*

HE leìdo, y reflexionado con el mayor guſto, y admiracion eſte Libro intitulado: *Llave de la Modulacion, y Antiguedades de la Muſica*, compueſto por el R. P. Fr. Antonio Solèr, Monge del Sagrado Orden de mi P. S. Geronymo, meritiſſimo Organiſta, y Maeſtro de Capilla en ſu Real Monaſterio de San Lorenzo (*vulgò* el Eſcorial); y aunque el amor de haver ſido ſu Maeſtro algun tiempo, pudiera oponerſe à la rectitud de Cenſor, el merito del Alumno (à quien confieſſo el exceſſo) no neceſsita implorar la gracia, ſino que le hagan juſticia.

La infatigable aplicacion de eſte Ingenio perſpicàz, como laborioſa abeja, ha extrahido de las mejores flores de todos los Autores Antiguos, y Modernos lo mas dulce, util, y nervioſo; pues aunque diſcurre en todas las materias, que trata, con tanto juicio, viveza, y ſolidèz, ſu modeſtia ha querido que no le creamos ſobre ſu palabra, dandonos tantos apoyos en ſu prueba.

Aquellos ſiglos antiquiſsimos, en que tuvo la Muſica ſu oriente, nos los pone à la viſta con to-

dos

dos ſus caractéres, para qúe vivamos en ellos, y el que los ignora (por no uſados, y abolidos en nueſtros tiempos) los conozca, y los entienda. Lo miſmo executa ſu agudeza en las demàs Epocas, en que los Maeſtros inſignes innovaron alguna coſa ſubſtancial; todo lo hace patente, adelantando en algunas la razon que tuvieron para lo que innovaron.

Los Canones Enigmaticos nos los deſcifra, dando luz para ſalir (con ſu hilo de oro) de igual obſcuridad; y el que pone ſuyo, confeſſando ſu humildad las tres licencias de que uſa, es de mayor artificio, y primor; y para mì, de un penſamiento original.

Las reglas que preſcribe, para que de todos los Tonos, y Semitonos qúe incluye un Diapaſon, ſe pueda hacer tránſito con dulzura, gracia, y naturaleza al termino que èl ſe elige, es haver deſcubierto un ſecreto tan inaudito, como nuevo; pues à todos los que ſe apliquen à un eſtudio ſerio, les ſerà facil lo que haſta aqui ſe conſiderò por lo mas dificil; y para algunos ſe rozaba en lo impoſſible.

Confieſſo con ingenuidad, que nunca diſcurrì ſe pudieſſen dàr reglas fixas para Modulaciones tan extrañas: vivia en el concepto, que las producia la práctica, el buen guſto, y la fineza del oìdo;

pero, gracias à Dios, y à nuestro inclito Fr. Antonio, que en nuestra Era ha enriquecido la Facultad, con el nuevo thesoro de tan útil descubrimiento.

Yo le suplìco por mì, y por todos los Professores, que necessiten de luz para su adelantamiento, no tenga ociosa su bien cortada pluma; que todos los huecos que le permitan el cumplimiento de sus empleos, y las obligaciones de su santo Estado, los destìne à escribir, exercitando la obra de misericordia de enseñar al que no sabe. Asi lo siento, y juzgo, que debo sentirlo asi. Madrid, y Diciembre 21. de 1761.

Joseph de Nebra.

DIC-

DICTAMEN
DE DON JOSEPH MIR,
Maeſtro de la Real Capilla de Señoras de la Encarnacion.

HE viſto, y leìdo el Libro del P. Fr. Antonio Solèr, Religioſo del Sagrado Inſtituto de San Geronymo, Organiſta, y Maeſtro de Capilla del Real Monaſterio del Eſcorial, cuyo titulo es: *Llave de la Modulacion*; y haviendome pedido mi parecer ſobre eſta Obra, paſſo à exponerle en los terminos, que pueda mas concitos.

El titulo, y la idèa es tan nuevo, que paſſando en el dìa de hoy de ſetecientos Autores de Muſica, hombres grandes, cuyas Obras dignas de la fama, manifieſtan, no ſolo el Occeano Mar de nueſtra Arte, ſino la fecundidad de ſus envidiables Ingenios, ninguno ha tocado tan delicada materia; y nada debe nueſtro Autor à eſtos ſabios Eſcritores, pues le han dexado ſenda nueva, que hollar; otro rumbo que emprender; y un aſſunto tan inacceſsible, que parece eſtaba reſervado para un talento tan digno de ſu juicioſa inteligencia, y de ſu ingenioſa penetracion.

Vivo perſuadido (ſegun la utilidad evidente, que ha de producir ſu Obra) à que eſtà por demàs

mi

mi Aprobacion; pues tendrà tantas, quantos Lectores logren la fortuna de adquirirla: hallaràn en ella disipadas las tinieblas de la Modulacion con la luz de su doctrina; el hilo de Theséo, para salir del Caos, y confusion mas enredada; y verà tambien en sus felices demonstraciones vencido el monte de dificultades, que impedian à los Professores hacer progressos admirables; pues sin valerse de rodèos hypoteticos, dà à comprehender lo mas útil, lo mas dificil, lo mas escabroso, y delicado, y lo mas arduo que saber.

Digo de esta Obra, lo que San Agustin à Sixto Ecclesiast. por un libro muy de su aprecio: *Que nada se podia explicar con mas brevedad, nada atender con mas gusto, nada concebirse de mas noble assunto, ni ser finalmente nada mas útil para la execucion.* (*a*) Ella es nueva, juiciosa, fecunda, clara, methodica, útil, y perfectamente concluìda, y desempeñado el assunto que se propone. Y ojalà supiera yo aplaudirla, como ella es digna de ser celebrada, y de darse à la pública luz, especialmente, no conteniendo cosa, que se oponga à los Dogmas de nuestra Santa Fè, ni à las Regalìas de

Su

(*a*) S. August. *Epist.* 104. *ad Sixt. Presb. Hoc videlicet opere, nec dixi brevius, nec audiri lætius, nec intelligi grandius, nec agi fructuosius potest.*

Su Mageſtad. Eſte es mi parecer, ſalvo *meliori*. Madrid, y Diciembre 15. de 1761.

Don Joſeph Mir.

PA-

PARECER DE DON ANTONIO RIPA, *Capellan Titular, y Maestro de Capilla en la Real de Señoras Descalzas Reales de Madrid.*

He leìdo con ſumo guſto el Libro intitulado: *Llave de la Modulacion, &c.* que pienſa dàr à luz el P. F. Antonio Solèr, Organiſta, y Maeſtro de Capilla del Real Monaſterio de San Lorenzo, llamado el Eſcorial. Júzgo, que eſta Obra ha de ſer de mucha utilidad, no ſolo para Maeſtros de Capilla, y Organiſtas, à quienes abre puerta con varias reglas, y Modulaciones guſtoſas, para que à ſu imitacion ſean ſus producciones Muſicas, con novedad, y buena harmonìa, ſin incurrir en el defecto de aſpereza, è ingratas al oìdo; ſino tambien para todo Profeſſor, pues con ella ſe puede inſtruír (el que lo neceſsitáre) en todo genero de Canto; eſto es, en Tiempos, y Notas antiguas, cuyos caractéres ſuelen uſarſe eſpecialmente en Igleſias Cathedrales.

No me detengo en elogios del Autor, por ſer tan notoria ſu aplicacion, y habilidad; porque bien ſe dexa conocer hay mucho de habilidad, y aplicacion en la coleccion de las curioſidades Mathematicas, y Antiguedades de la Muſica, con que ameniza ſu Obra.

Por tanto, ſoy de parecer ſe le deben dàr muchas

chas gracias, por el buen penſamiento de dàr eſta Obra al Público; y por lo que à mì toca, le ſuplìco no prive mucho tiempo de eſte bien à los Profeſſores de la Facultad. Aſsi lo ſiento, &c. Madrid, y Diciembre 13. de 1761.

Don Antonio Ripa.

CENSURA DE DON NICOLAS CONFORTO, Maestro de Capilla Napolitano, y Maestro de sus Reales Altezas las Serenissimas Señoras Infantas de España.

HAviendo visto, y reconocido este Libro intitulado: *Llave de la Modulacion, y Antiguedades de la Musica*, compuesto por el R. P. Fr. Antonio Solèr, Monge del Sagrado Orden de San Geronymo, Organista, y Maestro de Capilla en el Real Monasterio de San Lorenzo, (*vulgò* del Escorial) asseguro, que es tanto lo que he admirado, como lo que he leìdo; pues en la variedad de tantas materias, como trata, no solo las autoriza con las citas de los Autores mas classicos de nuestra Facultad, sino que por sì mismo las trata, y resuelve con unas razones tan nerviosas, que deben suspender hasta la critica mas escrupulosa.

Las reglas que dà para el uso de las Modulaciones, son excelentes; pues para todos los que ignoran la delicadeza con que deben tratarse, hallaràn en ellas un modo facil, que los conduzca à la suavidad, y dulzura, en cuyo efecto se cifra el mayor primor del Arte.

En el segundo Libro de las Antiguedades de la Musica descifra los Tiempos, y los Canones Enigmaticos, dando una luz, y conocimiento grande

à

à los Professores, que ignoran esta theorica, tan útil para alguna práctica, que puede ofrecerse en el Facistòl, y en otras Obras de muchos Maestros insignes, que son dignas de que no las obscurezca el tiempo.

Este Libro es un efecto de un Ingenio sublìme, y de una aplicacion infatigable, que hace mucho honor à nuestra Facultad: merece de justicia, que todos sus Professores le demos muchas gracias, y le supliquemos no sea la ultima produccion de su gran talento. Assi lo siento, salvo mejor parecer. Madrid, y Diciembre 28. de 1761.

Don Nicolàs Conforto.

APROBACION, QUE DE ORDEN del Rmo. P. Mro. General de N. P. S. Geronymo, diò Don Jayme Casellas, Prebendado de la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas, y su Maestro de Capilla.

R.[MO] P. GENERAL.

EN cumplimiento del precepto de V. Rma. he visto con la mayor complacencia este Libro intitulado: *Llave de la Modulacion, y Antiguedades de la Musica*, su Autor el M. R. P. Fr. Antonio Solèr, Monge del Sagrado Orden de San Geronymo, digno Organista, y Maestro de Capilla en el Real Monasterio de San Lorenzo, *vulgò* el Escorial; y confiesso, que bien considerada esta produccion de Reglas, y erudicion de la Musica, no solo desempeña el titulo, que propone, sino es la definicion cabal, que diò à la Musica el grande ingenio, y penetracion de San Agustin: *La Musica*, dice el Santo, *es la ciencia de recta Modulacion de consonancia, y dulzura.* (*a*) Pero como toda ciencia, segun el mismo Santo, y Aristoteles, *es noticia cierta, y evidente, adquirida por demonstracion*, era

(*a*) D. Aug. *tom.* 1. *lib.* 1. *de Music. cap.* 2. *Musica est scientia recte modulationis, vocis consonæ, & dulcis.*

era éſte el Nudo Gordiano de los Profeſſores; porque en la ſuccesſion de tantos ſiglos como cuenta el origen de la Muſica, no ſe vieron conciſas, y diſtinguidas por alguno, de mas de ſetecientos Autores, reglas fixas, con que demonſtrar una Modulacion ſcientifica en todos los tránſitos, que ſe quieran formar de un termino à otro, por los Tonos, y Semitonos, que el Diapaſon incluye.

No quiero decir por eſto, que haſta ahora no ſe hicieron demonſtraciones Muſicas de la Modulacion, y conſonancia en los tránſitos de un termino à otro; ſino es, que haviendo ſido eſtas por la mayor parte preciſo efecto de continua practica, buen guſto natural, y fineza del oìdo, fueron demonſtraciones naturales, que tenian por Jueces ſolamente el buen guſto, y el oìdo; pero no demonſtraciones artefactas, ò ſcientificas, en conformidad de reglas fixas, que preſcriben el Arte, y la razon. Por virtud de un talento penetrante, y à coſta de un eſtudio infatigable, el M. R. P. Fr. Antonio Solèr, que aun deſpues de tantos Eſcritores, ſe merece la gloria de Inventor en el Arte de la Muſica, pone à todos en la mano con ſu Obra la Llave Maeſtra, con que hacerſe dueños de la Facultad: à los Diſcipulos, porque atentos à ſus reglas puedan ſeguramente adquirirlas, y à los Maeſtros, porque puedan enſeñar lo que poſſeen con arte, y facilidad.

La

La ſegunda parte del titulo de eſta Obra ſirve, y ſe vè deſempeñar cabalmente de un hermoſo, y erudìto complemento à la primera; porque ſiendo el objeto de éſta la recta Modulacion, y conſonancia, con que ſe ha de alabar à Dios exteriormente, practicando con deſtreza los documentos del Arte, evita en la ſegunda, con la prevencion de ſus Notas à los Canones enigmaticos, todas las ocaſiones, que pudiera haver de perturbar la atencion, y el eſpiritu, de que las voces ſe alientan. Por todo lo qual ſoy de ſentir, que ſe merece eſte Libro el comun aplauſo de todos los Profeſſores: que conduce mucho à la utilidad pública, y mayores progreſſos de la Facultad: que acredìta de ſuperior el ingenio del Dueño de la Obra, al tiempo miſmo, que iluſtra el Arte, y la Nacion: Por lo que ſoy de ſentir, que no ſolo puede V. Rma. dàr la Licencia que pide; ſino es obligarle à que le dè à la eſtampa, para que todos aprendan, aſsi Dicipulos, como Maeſtros. Aſsi lo ſiento, ſalvo, &c. En eſta Imperial Ciudad de Toledo en 24. del mes de Febrero de 1762.

Don Jayme Caſellas.

LI-

LICENCIA DE LA RELIGION.

NOS el Maeſtro Fr. Aguſtin Gomez, Jubilado en Sagrada Theologìa, y General de la Orden del Maximo Doctor N. P. San Geronymo: Haviendonos remitido el P. Fr. Antonio Solèr, profeſſo, Organiſta, y Maeſtro de Capilla de nueſtro Real Monaſterio de San Lorenzo (*vulgò* el Eſcorial) un Libro, que ha compueſto, è intitulado: *Llave de la Modulacion, y Antiguedades de la Muſica*, pidiendonos nueſtra Licencia para darle à la prenſa; y conſtandonos, no ſolo por varias Cenſuras de los principales Maeſtros de las Reales Capillas de la Corte, ſino tambien por la de Don Jayme Caſellas, Prebendado, y Maeſtro de Capilla de eſta Santa Igleſia Primada de las Eſpañas, à quien (con la mayor ſatisfaccion de ſu madurèz, chriſtiandad, y ſingular pericia en la Facultad de la Muſica) remitimos dicha Obra para ſu examinacion, que, no ſolo no contiene coſa contra nueſtra Santa Fè, y buenas coſtumbres, ni contra las Regalìas del Rey nueſtro Señor, (que Dios guarde) ſino que es Obra digna de alabanza, y muy útil, no menos à la dulzura, y ſuavidad en el culto de la Divina Mageſtad en ſus Templos, que à la mas clara inſtruccion, y exercicio de los Profeſſores de eſta noble Facultad: Por tanto, por las preſentes damos nueſ-

tra

tra Licencia à dicho P. Fr. Antonio Solèr, para que pueda dàr à la eſtampa dicho Libro, obſervando lo que previamente diſponen los Sagrados Canones, y las Reales Pragmaticas ſobre imprimir Libros. Dàdas en eſte nueſtro Monaſterio de Santa Maria de la Sisla, extramuros de la Ciudad de Toledo, en veinte y ſeis de Febrero de mil ſetecientos ſeſenta y dos años.

Fr. Aguſtin Gomez,
General.

Por mandado de N. Rmo. P. Mro. General,

Fr. Gregorio de San Geronymo,
Secretario.

LI-

LICENCIA DEL ORDINARIO.

NOS el Licenciado Don Joſeph Armendariz y Arbeloa, Presbytero, Abogado de los Reales Conſejos, y Teniente Vicario de eſta Villa, y ſu Partido, &c. Por la preſente, y por lo que à Nos toca, damos Licencia para que ſe pueda imprimir, è imprima el Libro intitulado: *Llave de la Modulacion, y Antiguedades de la Muſica*, ſu Autor el P. Fr. Antonio Solèr, Monge del Orden de San Geronymo, Organiſta, y Maeſtro de Capilla en ſu Real Monaſterio de San Lorenzo, (*vulgò* el Eſcorial) atento, que de nueſtra orden ha ſido viſto, y reconocido, y no contiene coſa alguna, que ſe oponga à nueſtra Santa Fè, y buenas coſtumbres. Dada en Madrid à once de Marzo de mil ſetecientos ſeſenta y dos.

Lic. Armendariz.

Por ſu mandado,
Joſeph Antonio Ximenez.

LICENCIA DEL CONSEJO.

DON Francisco Lopez Navamuel, Oficial Mayor de la Escribanìa de Camara de Gobierno del Consejo, del cargo del Secretario Don Joseph Antonio de Yarza, que sirvo sus ausencias, y enfermedades: Certifico, que por los Señores de el Consejo se ha concedido Licencia à el Monasterio de San Lorenzo del Escorial, para que por una vez pueda imprimir, y vender el Libro intitulado: *Llave de la Modulacion de la Musica, y su Antiguedad*, escrito por el P. Fr. Antonio Solèr, Monge del Orden de San Geronymo, con que la impresion se haga en papel fino, buena estampa, y por el original, que và rubricado, y firmado à el fin de mi firma; y que antes que se venda, se trayga al Consejo dicho Libro impresso, junto con su original, y Certificacion del Corrector de estàr conformes, para que se tasse el precio à que se ha de vender, guardando en la impression lo dispuesto, y prevenido por las Leyes, y Pragmaticas de estos Reynos. Y para que conste, lo firmè en Madrid à veinte y seis de Marzo de mil setecientos sesenta y dos.

Don Francisco Lopez Navamuel.

FEE

FEE DE ERRATAS.

Pag.	Lin.	Errata.	Enmienda.
25.	ult.	Timple.	Tiple.
26.	6.	Sustenido,	Sustenido
46. en el Exemplo.	4.		
52.	28.	el.	al.
57.	3.	8|5 over 4|10, ò asi 8|5 over 4|10	8|10 over 4|5, ò asi 4|5 over 8|10
64.	7.	los	à los.
83.	30.	repughante	repugnasse.
146.	8.	se	le.
170.	9.	y $\frac{1}{3}$	y $\frac{1}{2}$.
182.	31.	imperfecto	imperfecto.
191. en el Exemplo moderno.	15.		

Este Libro, intitulado: *Llave de la Modulacion, y Antiguedades de la Musica*, compuesto por el P. Fr. Antonio Solèr, corresponde con su original con estas erratas que se notan. Y asi lo Certifico en esta Villa, y Corte de Madrid à seis de Septiembre de mil setecientos y sesenta y dos.

Doct. D. Manuel Gonzalez Ollero,
Corrector General por S. M.

TASSA.

DON Joseph Antonio de Yarza, Secretario del Rey nuestro Señor, su Escribano de Camara mas antiguo, y de Gobierno del Consejo: Certifico, que haviendose visto por los Señores de èl el Libro intitulado: *Llave de la Modulacion, y Antiguedades de la Musica*, que con Licencia de dichos Señores, concedida à su Autor Fr. Antonio Solèr, del Orden de San Geronymo en el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, ha sido impresso, tassaron à siete maravedìs cada pliego, y dicho Libro parece tiene sesenta y uno, inclusas veinte y nueve Laminas, que estàn reguladas por pliego cada una, sin principios, ni Tablas, que à este respecto importa quatrocientos veinte y siete maravedìs; y al dicho precio, y no mas, mandaron se venda, y que esta Certificacion se ponga al principio de cada Libro, para que se sepa el à que se ha de vender. Y para que conste lo firmè en Madrid à diez de Septiembre de mil setecientos sesenta y dos.

Don Joseph Antonio de Yarza.

AL LECTOR.

AMigo Lector, confiesso con ingenuidad religiosa, que en todas Epocas ha havido Maestros de ingenios sublimes, que han producido en sus composiciones primores singulares, Modulaciones exquisitas, y extrañas.

Los que han existido en nuestra Era, y hoy florecen en esta Corte, las han manejado, y tratan con tanta facilidad, y destreza, que con difi-

ficultad hallaràs un periodo de ſu Muſica, que carezca de eſte primor, de eſte artificio, y de eſta novedad. No eſcribo para eſtos, ni para los demàs, que ſaben uſarlas con buen guſto, porque no ſolo serìa temeridad, ſino locura: eſcribo, para que el que las ignora las aprenda, y à eſtos les doy las reglas, que me ha hecho conocer mi pobre eſtudio, (y yo ignoraba) para que los tránſitos de un termino à otro (aunque ſean los mas opueſtos, ò mas diſtantes) ſe logren con

una

una ſuavidad, que el oído los acepte, y el entendimiento los apruebe.

En el ſegundo Libro, ò Tratado hallaràs todos los caractéres Antiguos, ſegun la ſuceſsion de las edades, deſde Juan de Muris, haſta la preſente, para que no carezcas de eſta inteligencia. Tambien te doy luz para que puedas deſcifrar algunos Canones Enigmaticos, de que uſaron los Maeſtros de primer orden, y hoy ſe hallan en ſus Libros de Faciſtòl.

He reducido à Notas moder-

dernas el que me ha parecido incluìa en sì mayor arduidad; por conſtar de las preciſiones de Tiempo entero, y partido, cada uno de eſtos con diverſa inteligencia, de los quatro Puntillos, y otras particiones, y ſecretos, que en èl ſe hallan.

Admite con benignidad mi buen deſeo, pues en èl ſe encuentra aun mas de lo que al Libro le falta; y con eſto me prometo tu gracia, ſujetando todo lo dicho, y por decir à la correccion de la Santa Romana Igleſia. VALE.

LI-



LIBRO PRIMERO.

TRATADO PRIMERO.

DE LAS MODULACIONES.

CAPITULO I.

DE LA ORDENACION DE ESTA OBRA en general.

TEniendo que dàr principio à la Modulacion, es preciso, para su mayor inteligencia, que empecemos por aquellas cosas, que mas nos aclararen la materia; pues como dice el Philosopho 1. Physicæ: *Incipiendum est in omni doctrina ab illis rebus, quæ sint magis notæ, & manifestæ*: y si el objeto de la Musica, y basa fundamental de ella es del sonido lo sonoro, serà preciso empezar à tratar esta materia por este cimiento; pues nadie podrà hacer buenas, y sonoras Modulaciones, si no conoce el objeto que las causa; y le sucederà como à aquel que le dàn un grande manojo de llaves para abrir una puerta, que ignorante de quál sea la que alli hace, và dando vueltas de unas en otras: al fin abre; pero dirémos, que éste abriò la puerta por ciencia? No por cierto; y la razon es, porque faltaba en èl el conocimiento de la llave, y la razon por

que abriò con ella; y asi éste serà el primer escalòn que subamos: en el Capitulo siguiente, diciendo, què cosa sea sonido, y sus diferencias: en el Capitulo tercero, què cosa sea especie en la Musica, sus nombres, y cómo proceden: en el quarto, sus medidas: en el quinto otra manera de medir, sacada de las Reglas Mathematicas, por lo que es mas rigurosa, y justa: en el sexto, cómo sea la 4.ª consonante, y cómo dissonante; mas la 6.ª siempre es consonante. En el septimo explicarè algunas Reglas antiguas, que por poco especuladas, no salen de una comun práctica, siendo asi que permiten mas de lo que la comun executa. En el octavo explicarè quántas consonancias tenga la Musica, sus nombres, y por què les convienen: tambien cómo se producen, asi las Consonancias, como las Dissonancias. En el nono, cómo se deben escribir los doce terminos por 3.ª mayor, y 3.ª menor. En el decimo, las Modulaciones theórica, y prácticamente, ò la Harmonìa, y Modulacion en puestos, y salidas, debaxo de quatro Reglas; y unos Prelúdios breves.

Con estos diez Capitulos concluirè el primer Libro, y Tratado de las Modulaciones, pareciendome ser asi la mejor ordenacion para el intento, y ser suficiente la especulacion para la mas perfecta práctica de esta materia; y tambien he procurado fenecer en este numero, para que con èl sea Dios alabado, como mandò el Espiritu Santo en boca de David, con el Psalterio de diez cuerdas, Psalm. 32. v. 2. *In Psalterio decem chordarum psallite illi.*

En el Libro, y Tratado segundo, que es de las Antiguedades de la Musica, en el Capitulo primero se dàn los motivos por què se escribieron, y quán útil sea el saberlas, y à quiénes no escusa, si acaso las ignoran. En el Capitulo segundo se explica, què sea Modo, Tiempo, y Prolacion, con todas las señales antiguas de perfeccion, è imperfeccion de las figuras, y tres Tablas universales, que contienen todo lo dicho,

cho, con ſu explicacion. En el Capitulo tercero ſe trata de otras imperfecciones, que padecian las figuras antiguas. En el quarto ſe explica, què ſea Plica, Alſa, Figura ligada, y ſu valor. En el quinto, la imperfeccion de las figuras, quando deſpues de mayor ſe ſigue menor. En el ſexto, de los quatro Puntillos, que uſaron los Antiguos, y ultima imperfeccion de las figuras.

En el ſeptimo, y ultimo Capitulo digo, què ſea enigma, y diſculpo à los Maeſtros de Capilla, que no acierten con ellas, y que no por eſſo deben ſer tenidos por indoctos. Eſta ſerà la ordenacion del ſegundo Libro; y aſsi en el primero, como en el ſegundo, ofrezco la mayor brevedad que pudiere.

CAPITULO II.

QUÈ SEA SONIDO, Y SUS DIFERENCIAS.

EN el Tratado 2. de Anima dice el Philoſopho: *Sonus eſt qualitas formaliter exiſtens in medio educta de potentia percutientis, & percuſsi.* Dice, hablando del ſonido, que es una qualidad formalmente exiſtente, que ſe deduce de la potencia del percuciente, y el percuſſo. Cerone al cap. 76. del lib. 2. dice: *Sonus eſt res ſenſibilis.* Boecio: *Eſt percutio aeris ſenſibilis*; pero mas à nueſtro intento Amomio, lib. de Interpret. cap. 17. *Sonus eſt aeris ictus auditui ſenſibilis*: dice, que es un herir del ayre, que ſe ſiente por el oìdo. Yá con eſtas definiciones tenemos ſeis eſpecies de ſonido. Aſsi lo advirtiò el P. Naſſarre en la primera parte de ſu Eſcuela Muſica, cap. 6. fol. 17. y ſon: Perfecto, è Imperfecto, Actual, y Potencial, Simple, y Compueſto.

Sonido perfecto es aquel, que tiene ſemejanza del grave al agudo. Diceſe que tiene ſemejanza, porque ſolo con éſte

ſe puede formar harmonìa, ò conſonancia.

El ſonido Imperfecto es aquel, que no tiene ſemejanza con otro; esto es, que no ſe puede formar conſonancia con èl, v. gr. con el ſonido de un trueno, diſparar un fusìl, el rugido, el bramido, y otros ſonidos de animales, que en ſentir del Philoſopho ſe deben tener por ſonidos.

Sonido Actual, ò Formal, es aquel, que exiſte deſde la percucion haſta la potencia auditiva. Aſsi lo dice Alberto Magno en el cap. 19. tract. 3. *Sonativum eſt notivum unius aeris continui uſque ad auditum.*

Sonido Potencial entiendeſe ſer aquel, que ſe halla la virtud de poderſe formar en el cuerpo herido, como en la cuerda de tripa, ò metal.

Sonido Simple es aquel, que ſiempre ſe oye en un miſmo grado, ò proporcion, v. g. el ſonido de la Campana, ò una flauta del Organo.

Sonido Compueſto es, quando hay diverſidad de ſones, procediendo de unos à otros, v. g. el Canto Ecleſiaſtico, ò Canto-Llano; y ſe llama Compueſto, porque conſta de diverſas proporciones, las que ſe hallan de ſonido à ſonido, que en quanto en numero ſon diverſos, en qualidad es ſolo uno; y aunque no haga à nueſtro intento, permitaſeme decir, que aunque canten muchos el Canto-Llano juntos, no por eſſo ſe ha de decir, que hay diverſidad de ſonidos: la diferencia queda yà dicha. Entiendaſe aſsi: Aunque tres, quatro, ò mas canten el Canto-Llano, no porque tenga diverſa voz el uno del otro, ſe ha de decir ſon diferentes los ſonidos, que es un abſurdo grande; aſsi como quando ſe toca un Organo con ſolo dos flautados de à 13, que en cada ſigno reſponden dos flautas, y ſolamente hay un ſonido; y ſi á eſtos añadieren dos clarines, eſtando en uniſonus de dichos flautados, reſponderian quatro voces en cada ſigno; mas aunque ſea mas bronca, y fuerte la vòz, nunca ſale de la proporcion equa; y como

mo esta proporcion siempre tenga los numeros proporcionales nada distantes entre sì, v. g. $\frac{1}{1}$, $\frac{3}{3}$, ò $\frac{24}{24}$, assi tampoco seràn dos sonidos diferentes, sino uno. Esta especie de canto en idioma Latino se llama *Proschorda*, y en Romance Unisonus, ò Canto unisonal, ò nada distante.

Volvamos à nuestro intento, y sacado el zumo de todo lo que queda dicho, dividamos el sonido en menos partes, y lograrèmos mas claridad á favor de la materia que aqui tratamos; y assi dirèmos, que la definicion serà: *Sonus est objectum potentiæ auditivæ*: el sonido es el objeto de la potencia auditiva, y es en tres maneras: Indiferente, Bueno, y Malo. El Indiferente será: *Sonus inharmoniosus, ab illo harmoniaque formari posset*: dice, que es un sonido, que no tiene harmonìa, y se puede formar de èl: v. g. el Sacerdote canta: *Dominus vobiscum* en el tono que le dá la gana, que determinado yá por el Sacerdote, responde la Musica formando consonancia sobre el punto en que el Sacerdote cantò. Tambien qualquier punto que se dè solo, v. g. una flauta en el Organo, es sonido indiferente. Dicese theoricamente Canto de Monodìa lo que aqui decimos sonido Indiferente.

El sonido Bueno es: *Sonus pendens ab aliquo fundamento harmonico, in consonante specie positus.* Dice, que el sonido Bueno es aquel, que depende de algun fundamento harmonico, y está en especie consonante, v. g. 2. 5. 4. De estos tres numeros indeterminados hagamos el fundamento al 2, assi: $\frac{2}{2}$, que es proporcion equa: ahora comparese el 2 con el 4, y forma una 8.ª $\frac{4}{2}$; y si comparamos el 5. con el 4. assi: $\frac{5}{4}$ formará una sexquiquarta, ò tercera mayor.

El sonido Malo es: *Ille, qui fastidiosè ab objecto videtur propter contrarietatem consonantiarum.* Dice, que el sonido Malo es aquel, que por la contrariedad que tiene á lo harmonico, desagrada al objeto; y assi las especies opuestas

á

á las consonantes, como son 2.ª 4.ª y 6.ª siempre causarán dissonancia. Mas adelante se verá, si la 4.ª y 6.ª son consonantes, ò dissonantes; que aqui solamente las pongo por la razon de que si estas se juntassen con la 3.ª y 5.ª por ser las immediatas, no tiene duda, que no solamente no huviera consonancia; mas sì una confusion como la musica del infierno, (si es que asi se puede llamar) por lo que en este lugar les conviene el nombre de opuestas.

CAPITULO III.

QUÈ SEA ESPECIE, SUS NOMBRES, y cómo proceden.

YA queda claro, que el sonido es la basa fundamental de la Musica, y cómo se h. de conocer, y distinguir: de éste nace la Monodìa, que yá queda dicho en el Capitulo passado què cosa es. De la Monodìa viene la Melodìa: ésta consta de tres cosas, que son Oracion, Harmonìa, y Rithmo. De la Melodìa viene la Harmonìa, y de ésta la Modulacion. Para la Modulacion sirven las especies de la Composicion, por lo que no puedo escusar esta materia.

Species in Musica, illam dicimus esse quæ à proportione æqua generatur per comata. Dice esta definicion, que especie en la Musica, no es otra cosa, que un aumento de Comas engendradas, ò aumentadas en la proporcion igual.

Son las Especies de la Composicion, theoricamente hablando, trece hasta el Diapason inclusivè, dexando de contar el Unisonus, pues á éste le sucede lo que á la unidad en la Arithmetica, que nunca se tiene por numero; y asi como en ésta no se pueden componer dos, sin que haya uno, tampoco en la Composicion puede haver otra especie, si no hay el fundamento, que es el Unisonus.

Nom-

Nombranſe eſtas trece Eſpecies, ſegun la comun de los Theoricos: Semitono, Tono, Semiditono, Ditono, Diatheſaron, Tritono, Semidiapente, Diapente, Exacordio menor, Exacordio mayor, Eptacordio menor, Eptacordio mayor, y Diapaſon. Eſta ultima (como verèmos mas adelante) no es ſimple, ſino compueſta. Otros nombres equivalentes á eſtos les dán otros, y ſon Segunda menor, Segunda natural, Tercera menor, Tercera mayor, &c. ſiguiendo aſsi haſta el Diapaſon, que por eſte orden le correſponde el nombre de Octava. Las doce primeras ſon ſimples, la trece compueſta; y deſde eſſa ſiguen el orden del numero, como en la Arithmetica, haſta infinito. El comun de los Compoſitores es nombrar á las Eſpecies haſta ſiete, contando aſsi: Uniſonus, Segunda, Tercera, Quarta, Quinta, Sexta, y Septima, preſcindiendo de ſer mayores, ò menores. A mì me parece mal ſe falte á eſte conocimiento, el que es tan neceſſario para lograr la materia, que aqui tratamos; que faltando éſte, no hay que paſſar adelante, que ſerá querer fabricar otra Torre de Babylonia. Eſte es mi parecer, porque no ſe podrà hacer operacion alguna de las que ſe ſiguen, ſi eſto ſe ignora. Lean al P. Naſſarre al cap. 3. fol. 14. de la ſegunda Parte de ſu Eſcuela Muſica, que trata de eſto.

Eſtas ſiete Eſpecies, que dicen los Prácticos, quitando el Uniſonus, quedan en ſeis, las que incluyen las otras ſeis en sì (que yá dixe antes) ſimples; y para el proceder de la Tabla, baſtará eſtèn pueſtas las ſiete con el Uniſonus, pues todo Theorico ſabe, que ſi del Uniſonus á la Segunda vá un Tono, ſu compueſta ſerá de otro Tono. Y para que ſe vèa ſu proceder, adviertaſe en la Tabla ſiguiente.

TA-

TABLA DE LAS ESPECIES.

	Simples.	Com-puestas.	Tricom-puestas.	Quatri-compuestas.
Bᵇ.	Unisonus.	8.	15.	22.
C.	2.	9.	16.	23.
D.	3.	10.	17.	24.
E.	4.	11.	18.	25.
F.	5.	12.	19.	26.
G.	6.	13.	20.	27.
A.	7.	14.	21.	28.

EXPLICACION DE LA TABLA.

POR la passada Tabla se vè claramente cómo ván procediendo las especies de siete en siete, siendo cada octavo numero el mismo signo de su Simple. Cuentase assi: El primer quadro, en donde dice Unisonus, sea Bfami blando, significado con la letra B^b, baxando rectamente por el letrero, que está encima, que dice: Simples. El segundo quadro, que dice 2, significa ser segunda del Unisonus, y Csolfaut por la letra que tiene á su lado: el 3, tercera del Unisonus, y Dlasolre por su letra colateral: el 4, quarta del Unisonus, y Elami por su letra, y assi los demás: de manera, que el ultimo quadro, que es 7, es septima del Unisonus, y Alamire por su letra; y passando al segundo orden de quadros, en donde dice el letrero de arriba: Compuestas; le pertenece otra

otra vez Bſami blando, octava del Uniſonus, ò Diapaſon, y primera de las Compueſtas. La miſma regla guardan, y orden las del tercero, y quarto quadro, ſiendo las terceras Tricompueſtas del Uniſonus, y las quartas Quatricompueſtas; y ſiguiendo eſte orden, pueden llegar haſta infinito cuento, ò incontable para la capacidad humana.

CAPITULO IV.

COMO SE HAN DE MEDIR LAS ESPECIES.

AUnque dè aqui las reglas de medir las Eſpecies, ſi no ſe ſaben los terminos paſſados, vuelvo á decir, que ſerá infructuoſo; y á la primera Eſpecie, en que tropezamos, han ſido tan reñidos ſus nombres por ſus medidas, que los mas huyen por no entenderlo, y los menos, ſi lo explican, lo yerran, ò lo confunden. Permitaſeme, pues, el extenderme un poco en eſta materia; pues deſgañitandoſe unos, y otros á voces, todos tienen razon, (como ſe verà) mas no callan, porque ni ſe entienden, ni ſe ſaben declarar.

Verdad es, que Boecio, con ſu elegante decir, dexò mucho que dudar à los que leen en èl con algun cuidado; y otros ha havido tan materiales, y ſin reflexion en eſta miſma leyenda, que lo han entendido al revès. Vamos, pues, à vèr unos, y otros, y à ſalir de la duda. Cerone al cap. 49. del libro 2. que trata de las Antiguallas, y Curioſidades de la Muſica, citando à Boecio en el lib. 3. cap. 6. dice eſtas formales palabras: Eſto, pues, quiſo inferir Boecio con aquella ſu clauſula relatada, mas no explicada por NN. leìda de muchos, y entendida de pocos, que dice: *Hay dos Semitonos, uno mayor, y otro menor: el mayor es mi fa, y el menor es fa mi*; adonde habla del genero Chromatico, y no

del Diathonico, como los mas prácticos piensan. Hasta aqui es de Cerone, escribiendo contra un Autor moderno, que saliò à luz el año de 1595. por haver trahìdo la autoridad de Boecio, y no haverla explicado.

Yo he leìdo à Boecio, y con mucha mas atencion en la cita de Cerone, y de la letra del cap. 6. del lib. 3. no consta mas, que la definicion del Apótome, y dice, que consta de cinco Comas, y se llama Semitono menor, conviniendo con Aristoteles en el quinto de la Metaphysica, que dice: *Diathesaron duobus tonis, & minori semitoni tantum necesse est constare.* Yo estoy aturdido, que todos traygan à Boecio, y no se acuerden de Aristoteles, que es mas antiguo, y que los mas entienden mal lo que tan à su salvo pudo decir Boecio, como lo dixo antes el Philosopho. Tambien digo, que no obstante que yo asignè lo que decia Boecio en la cita passàda, al cap. 50. advierte en la margen Cerone, que los Escritos de Boecio de mano, à los que andan impressos hay alguna variacion; y pues este Autor tan clasico asienta, en que la autoridad de Boecio dice: *Semitonus minor fit inter mi, & fa, & semitonus major inter fa, & mi*; respecto de lo dicho, y visto lo que dice Boecio en lo impresso, digo, que asiento à ello.

Los que toman esta autoridad materialmente, dicen, que si un canto sube, v. g. de Elami à Ffaut, que entonces dicen sus voces *mi*, *fa*, que este es el Semitono menor, que dice Boecio; y si se dice lo contrario, baxando de Ffaut á Elami, que entonces dicen las voces *fa*, *mi*, es Semitono mayor. Se engañan estos hombres materiales, y Boecio nunca soñò semejante disparate; y si no, pregunto: Quién està mas distante, el codo de la mano, ò la mano del codo? El muchacho mas rudo ha de responder, que tanto dista el uno del otro, como el otro del uno: luego no hablò, ni se ha de entender asi la autoridad de Boecio; pues es hacer agra-

vio

vio à un hombre tan docto, y tan advertido, y con solo lo que dice basta para que le entiendan los prudentes, y discretos; y asi digo, que dice bien Boecio, y entienden mal los que tal declaran.

Vease declarada la autoridad de Boecio en un exemplo práctico. En Madrid hay un Monasterio de Monges Geronymos, que està pegado al Palacio del Buen-Retiro: junto al Monasterio hay una Hospederìa de Monges Geronymos de la Casa del Escorial. Supongamos, que son dos Monasterios; y midiendo desde San Geronymo al Palacio, estarà mas cerca, que no el Monasterio del Escorial al mismo Palacio. Ahora, pues, dice Boecio, mas hay del Monasterio de San Geronymo al Palacio, que del Palacio al Monasterio de San Geronymo del Escorial. Los que esto entienden no tan malamente como los passados, dicen, que no puede ser. Otros dicen lo contrario: fomentase de aqui la question: Utrum: el Semitono, que dice Boecio ser menor, lo es en realidad; y si el mayor es mayor, ò deba ser trocado? Este es un punto, que los pareceres siempre quedan como los Egítalos, y Acantálides, que segun dice Plutarco en sus Morales, aun despues de muertos estos animales, es inunible la sangre del uno con el otro por su gran contrariedad.

No quiero levantar el arco para disparar flechas contra los Autores, que en nuestra España florecieron con bastante credito, como son Gonzalo Martinez, Francisco Arias Montano, Francisco Salinas, Tapia, Torres, el Padre Berardo Comes, y otros muchos, que à estos siguieron; siendo asi, que no tiene la culpa Boecio de que no le hayan entendido. Yo, con el favor de Dios, voy à probar, que todos tienen razon, para favorecer, y no ultrajar à unos hombres tan doctos, y ha de ser con exemplos palpables.

Todos saben, que la Theorica no es otra cosa, sino declarar, y apurar la materia, encaminando sus razones à la

mayor perfeccion. Esto supuesto, passemos ahora à unir las dos opiniones opuestas con un exemplo casero. Dos hombres pretenden una Joya perfectissima, que està situada á lo sumo de una escalera, capàz para que puedan subir los dos à un tiempo por ella: manda el dueño de la Joya, que uno se ponga quatro escalones distante de ella, y el otro cinco, y que en llegando à este termino, han de caminar iguales por ella, y serà la Joya de quien la cogiere. Hay quién dude, que el que llegue à coger el quarto escalòn es el mayor acerca la perfeccion de la Joya, y el otro el menor? Me parece, que no. Havrà quién dude, que mayor imperfeccion es la que tiene el que està en el quinto escalòn, y menor el que està en el quarto? Tampoco.

Otro exemplo para mayor claridad. Dos caminan à la perfeccion de una virtud, la que consta de nueve grados. Al que yà no le faltan sino quatro grados para alcanzarla, no dirèmos, que es mayor, y mas arrimado à la perfeccion, que no el que le faltan cinco? No tiene duda. Con que mayor serà el Semitono, que dice Boecio, que consta de quatro Comas, que no el que consta de cinco, supuesto que los dos caminaron al fin de lograr su perfeccion. No es mayor la imperfeccion que tiene al que le faltan cinco grados para alcanzar la virtud, que al que quatro? Es claro: luego uno, y otro son mayores, y uno, y otro son menores: luego unos, y otros tienen razon; y si no aplacan las voces quando se arguye esta materia, es por una de dos causas; ò porque no saben la distincion, ò porque no tienen fundamento de la materia que tratan.

Algunas Artecillas de Canto-Llano he visto, que sin reparar en cosa alguna, dexan assi à secas esta question, dando yà por assentado, que el Semitono, que es de mayor distancia, se llama mayor, y el de menor distancia es el menor; y no debe ser assi, pues por alli aprenden à confundir

lo

lo theorico, en lugar de aprender lo especulativo. Sepase, pues, que la cantidad mayor, y la imperfeccion en este punto, es una misma cosa; y la menor cantidad, y perfeccion, tambien; y quando se pregunte, quál de los dos Semitonos es el mayor, el que està dentro de un mismo Signo, ò el que và de un punto á otro? se ha de responder distinguiendo: en cantidad respectiva à la perfeccion, ò en cantidad respectiva á la imperfeccion. Si es en orden á la perfeccion, mayor es el Semitono, que està dentro de un mismo Signo, que el que vá de un Signo á otro; y si es en orden á la imperfeccion, mayor es el que vá de un Signo á otro, que no el que està dentro de un mismo Signo. Este debe ser el parecer de Aristoteles, Boecio, y Kyrquerio, como consta de las medidas Mathematicas; y asi lo siente Cerone, Nassarre, y Andrès Lorente.

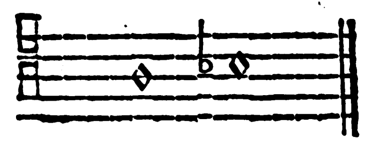
Otros nombres tienen estos Semitonos, con los quales se quitan de questiones, y son admitidos de todos los Theoricos, y Prácticos; y son Semitono cantable, y Semitono incantable: el cantable consta de cinco Comas, y el incantable de quatro.

Aunque no me he extendido quanto yo quisiera en esta materia, me parece que queda suficientemente explicada; por lo qual vuelvo á seguir este Capitulo, segun la brevedad, que ofrecì. La definicion del Semitono en general es asi: *El Semitono es la distancia, que hay de mi à fa*; y es en dos maneras, uno cantable, y el otro incantable: el cantable es *mi fa, de un punto à otro*; y el incantable es *fa, mi, dentro de un mismo Signo.* Veale en los Exemplos siguientes.

EXEM-

EXEMPLO PRIMERO.

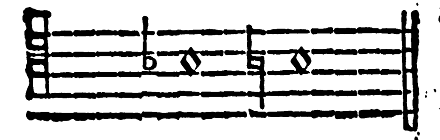
Semitono cantable.



Cinco Comas.

EXEMPLO SEGUNDO.

Semitono incantable.



Quatro Comas.
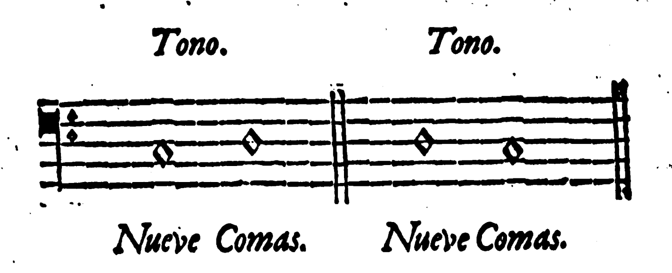
Aunque al Tono, como verèmos luègo, le compongan estos dos Semitonos, no por esso piensen, que este nombre Semitono está compuesto de la voz Semi, que quiere decir medio, pues del Exemplo consta no poderse partir por el medio; pues un Tono consta de nueve Comas, y la Coma es impartible, segun la comun. El P. Kirq. trahe dos exemplares Mathematicos, y divide el Tono en dos partes iguales: de lo que se vè claro, que no viene el nombre de Semitono de Semi, sino de *Semum*, que quiere decir imperfecto, y junto con Tono, dice imperfecto Tono.

Esta palabra Tono tiene tres significados: el primero le tiene de su primer fundamento, que es el Canto-Llano, y es de dos maneras: el uno se llama Tono, ò Composicion, el qual define Guido Aretino en esta manera: *Tonus est cognitio princi-*

cipii, medii, ac finis cujuslibet cantus aſcenſus, & deſcenſus judicans. La otra ſignificacion del Tono, es Tono ſexquioctavo, del qual el paſſàdo Autor dice: *Fit tonus inter omnes voces præter mi, & fa.* Naſſarre dice, que es un aſcenſo, ò deſcenſo dentro de los límites de un Diapaſon; pero eſtará mas claro aſsi: *Tonus ſexquioctavus eſt aſcenſus, vel deſcenſus gradatim inter omnes voces præter mi, & fa.* El Tono ſexquioctavo es la diſtancia que hay de una voz á otra, ſubiendo, ò baxando *gradatim*, exceptuando la de mi, à fa. Eſte es el que aqui buſcamos, porque la otra eſpecie de Tono, que queda, conviene el Canto-Llano con la Muſica en el nombre; pero ſe diſtinguen en ſu juicio; y pues ſabemos què coſa ſea Tono, veámos de què ſe compone; y dirèmos, que eſta eſpecie, llamada Tono, ſe compone de los dos Semitonos; eſto es, cantable, è incantable, por lo que conſtarà de nueve Comas, y eſtà, ſegun reglas Mathematicas, en la proporcion ſexquioctava, como de $\frac{9}{8}$, que aun de ſu proporcion pudo haver tomado el nombre. Veaſe en el Exemplo ſiguiente el Tono ſexquioctavo, y cómo ſe compone de los dos Semitonos.

EXEMPLO.

Tono ſexquioctavo.



Formacion de los dos Semitonos.
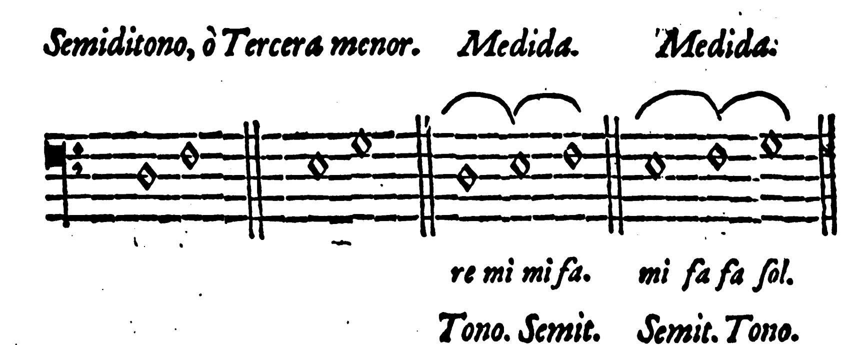
Semitono incantable. *Semitono cantable.*

Quatro Comas. *Cinco Comas.* 4
5
Suman 9.

Advierto, que para todas las demàs medidas, que en adelante en este Capitulo siguieren, en diciendo consta de tantos Tonos, y tantos Semitonos, que no entra mas el Semitono incantable, sino el cantable: quiero decir, que se entienda son Semitonos cantables, y no incantables.

Semiditono se compone de dos intervalos menores, en distancia de tres puntos, y consta de un Tono, y un Semitono, Llaman à esta especie los Prácticos Tercera menor.

EXEMPLO.



En

En todas las especies se medirà conforme và en este Exemplo, v. g. desde Dlasolre à Elami dicen las voces *re*, *mi*: dirèmos, que hay un Tono de distancia por la regla passada, que dice: *Fit tonus inter omnes voces*, *&c.* Buelvase à contar desde el mismo Elami à Ffaut, y dicen las voces *mi*, *fa*: y dirèmos, que es un Semitono cantable por la regla, que dice: *El Semitono cantable es aquel, que passa de un Signo à otro*, *&c.* Sirve para todas las especies, por lo que encargo el cuidado.

Ditono consta de otros dos intervalos menores en distancia de tres puntos, y se compone de dos Tonos: llamanla comunmente Tercera mayor.

EXEMPLO.
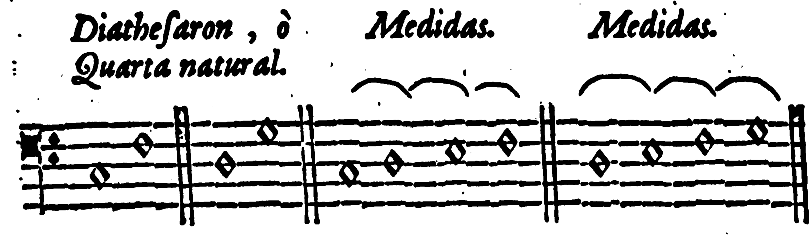
Ditono, ò Tercera mayor. *Medidas.* *Medidas.*

ut re re mi. fa sol sol la.

Tono. Tono. Tono. Tono.

Diathesaron consta de tres intervalos menores en la distancia de quatro puntos, que son dos Tonos, y un Semitono: llamanla Quarta natural.

EXEMPLO.



ut re re mi mi fa. *re mi mi fa fa sol.*

Tono. Tono. Semit. *Tono. Semit. Tono.*

Tritono consta de tres intervalos menores en la distancia de quatro puntos, que son tres Tonos: llamanla los Prácticos Quarta mayor.

EXEMPLO.

Tritono, ò Quarta mayor. *Medidas.*
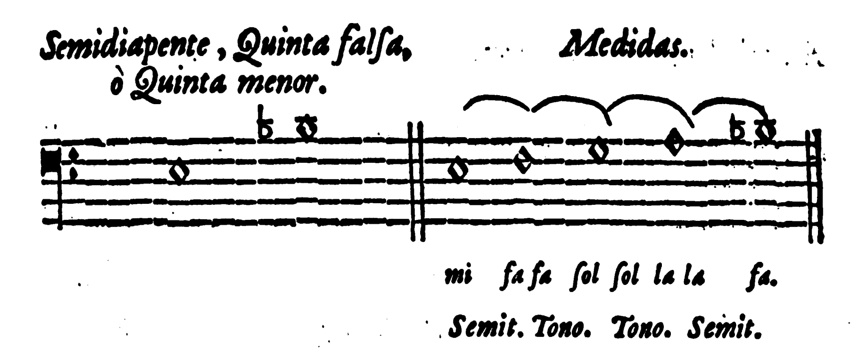
fa sol sol re re mi.

Tono. Tono. Tono.

Semidiapente consta de quatro intervalos menores en la distancia de cinco puntos, que son dos Tonos, y dos Semitonos: llamanla comunmente Quinta falsa, ò Quinta menor.
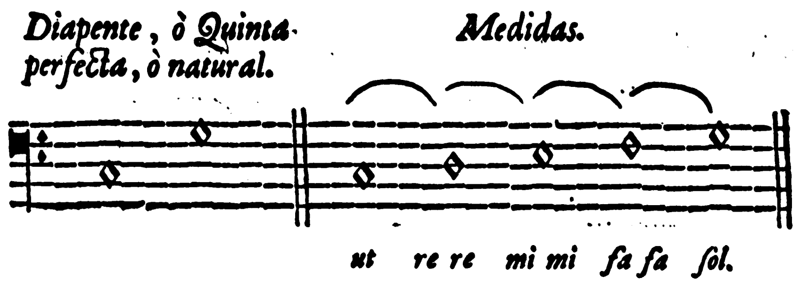
EXEM-

EXEMPLO.
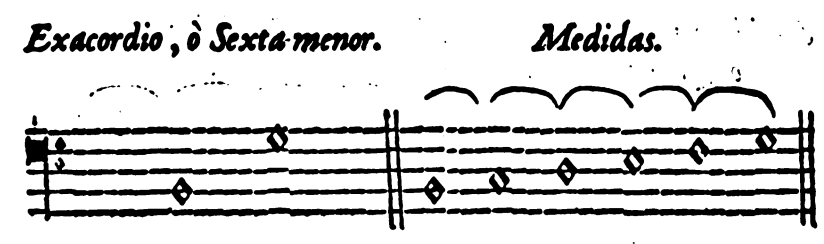


Diapente consta de quatro intervalos menores en la distancia de cinco puntos, que son tres Tonos, y un Semitono: nombranla los Prácticos Quinta perfecta, ò Quinta natural.

EXEMPLO.
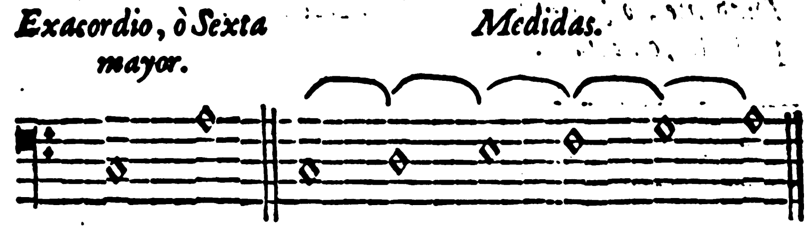


Exacordio menor consta de cinco intervalos menores en la distancia de seis puntos, que son tres Tonos, y dos Semitonos: llamanla los Prácticos Sexta menor.

EXEMPLO.
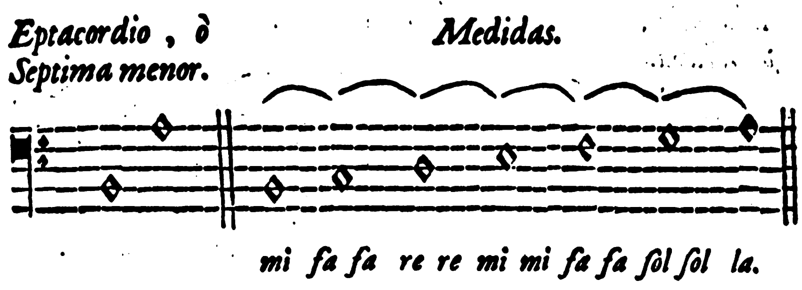


Exacordio mayor consta de cinco intervalos menores en la distancia de seis puntos, que son quatro Tonos, y un Semitono: llamanla comunmente Sexta mayor.

EXEMPLO.



Eptacordio menor consta de seis intervalos menores en la distancia de siete puntos, que son quatro Tonos, y dos Semitonos: llamanla, segun los Prácticos, Septima menor.
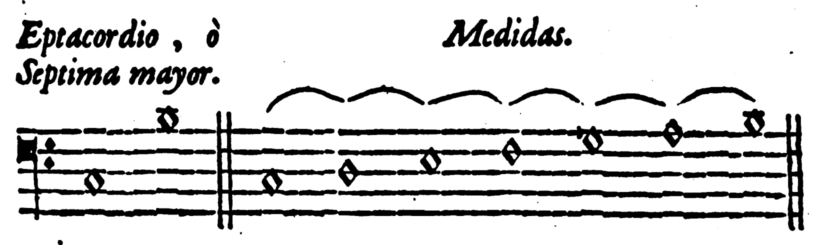
EXEMPLO.



Semit. Tono. Tono. Semit. Tono. Tono.

Eptacordio mayor conſta de ſeis intervalos menores en la diſtancia de ſiete puntos, que ſon cinco Tonos, y un Semitono: nombran à eſta eſpecie Septima mayor.

EXEMPLO.



Tono. Tono. Semit. Tono. Tono. Tono.

Diapaſon conſta de ſiete intervalos menores en la diſtancia de ocho puntos, que ſon cinco Tonos, y dos Semitonos: la comun práctica le llama Octava.

EXEM-

EXEMPLO.



Esto, que aqui queda dicho, para mì tengo por cierto, que son los dientes de la Llave de la Modulacion; y quien sepa bien esto, aunque estè en el termino que quiera, verà con quánta facilidad descifrarà qualquier especie, si es menor, ò mayor; y observando lo que en adelante se dirà, quando entonces no saliessen bien las Modulaciones, no serìa la culpa del que las practíca, sino defecto del Instrumento: por cuyo motivo se encarga à los que templan Instrumentos de consònancia, los dexen de tal manera, que sean tolerables todos los terminos, con especialidad los Organos, que tambien pueden estàr templados como el mas acorde Clavicordio; y no pongan los Artifices duda en esto, pues que en este particular he experimentado yo mismo, que puede ser.

CA-

CAPITULO V.

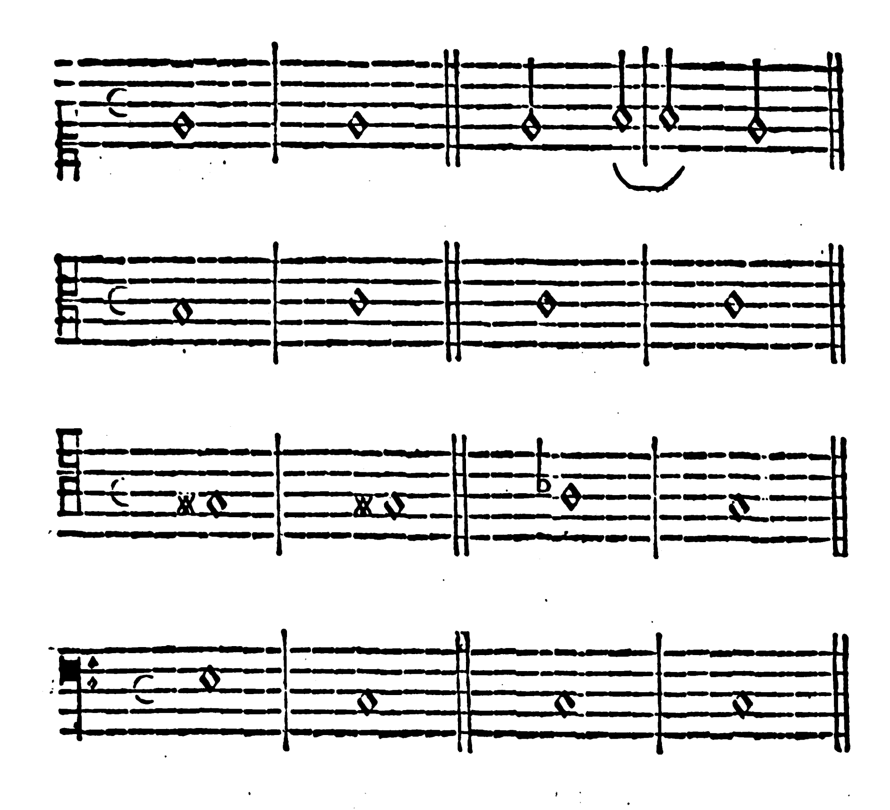
OTRA MANERA DE MEDIR LAS ESPECIES, sacada de las reglas de Mathematica, mas justa, y cabal.

AUnque la passada medida de las Especies es suficiente para su inteligencia, todavia no es tan justa su justificacion, que no se le encuentre algun lado, por el qual floxee un poco: esse fuè el motivo que tuve para encargar el passado temple; y pues que los numeros Mathematicos no todos los entienden, los dexarè à parte por ahora, y procurarè à explicarme lo mejor que pudiere con nuestros proprios terminos.

Sea, pues, lo primero rechazar la Tercera mayor; porque si se llama consonante por su distancia harmonica, serà preciso que siempre consone; *sed* con la misma distancia harmonica no siempre consona: luego la Tercera no es consonante. La prueba de la menor se hace manifiesta en un Organo, Clave, Arpa, y Espineta, en quienes se vè, que la misma tecla, ò cuerda sirve para un punto sustenido, que para su colateral blando: v. g. la misma tecla sirve á Gsolreut sustenido, que à Alamire blando. Esto supuesto como cierto, pongase, pues, Gsolreut sustenido, y Elami, que es una Tercera mayor: apliquese à esta Tercera mayor un baxo en Csolfaut, y quedò hecha yà la Tercera mayor especie dissonante; y en tanto grado, que no hay orejas para su aguante. La razon de su dissonancia està en su medida oculta; para cuyo fin pondrè aqui un Exemplo, en que se vean claras las Voces, para que mejor se entienda la medida, que vamos à explicar.
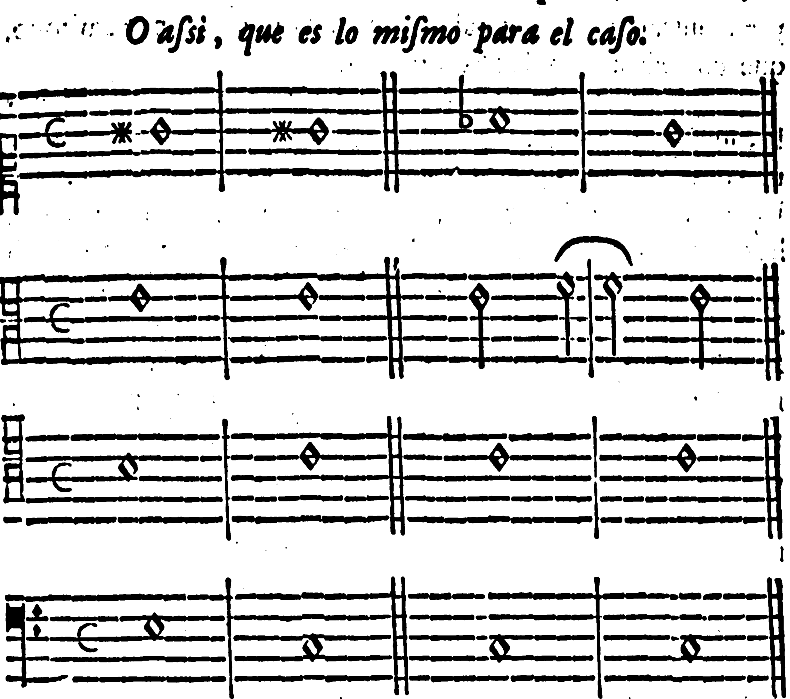
EXEM-

EXEMPLO PRIMERO.



O

O assi, que es lo mismo para el caso.



Veaſe la Sexta menor, que hay deſde el Tenor al Tiple al ſegundo Compàs en el primer Exemplo, ò la Tercera mayor entre el Contralto, y Tiple al ſegundo Exemplo, que por ſer lo miſmo en orden al intento, que vámos à probar, (pues tan diſſonante es el uno como el otro) hablarèmos ſolo con el primero, para que no nos confundamos en la inteligencia de la operacion. Eſta Sexta menor, que dixe que hay del Tenor al Tiple, pertenece al genero Chromatico; la razon es, porque eſte genero ſiempre procede por los dos Semitonos cantable, è incantable; y ſi al Tenor ſe le quitaſſe el Suſtenido, que tiene, y ſe midieſſe ſu diſtancia haſta el Tiple, ſerìa Sexta mayor, y del genero Diathonico. Midaſe, pues, ſegun diximos en el Capitulo paſſado, la diſtancia que hay deſde el Tenor al Timple, conforme ſe vè en el Exemplo,

y encontraràn, que consta de tres Tonos, y un Semitono, que corresponde à la Sexta menor.

Midamos ahora el Tenor con el Baxo, y encontrarèmos la causa de la dissonancia, y falsedad de la Tercera mayor, y mala medida la passada del Capitulo IV. à lo menos no cabal. Desde Gsolreut Sustenido, del Tenor á Csolfaut del Baxo, hay una Sexta menor del genero Enarmonico: pruebase esto contra la passada manera de medir, diciendo: Desde Csolfaut à Dlasolre hay un Tono: desde Dlasolre à Elami otro Tono, son dos Tonos: desde Elami à Ffaut, un Semitono cantable, son dos Tonos, y un Semitono: Desde Ffaut à Gsolreut natural hay un Tono, son tres Tonos, y un Semitono: desde Gsolreut natural à Gsolreut Sustenido, hay un Semitono incantable: con que suman tres Tonos, y dos Semitonos, que es una Sexta menor, segun la passada regla. La distancia de la Sexta menor debe constar de tres Tonos, y dos Semitonos cantables: aqui no constan: luego es falsa.

Midamos ahora la distancia del Tenor con el Baxo, y encontrarèmos en el tercero Compás, que es Sexta menor cabal, diciendo: Desde Csolfaut del Baxo à Dlasolre vá un Tono: desde Dlasolre à Elami otro Tono, son dos Tonos: desde Elami à Ffaut un Semitono cantable, son dos Tonos, y un Semitono cantable: desde Ffaut à Gsolreut natural otro Tono, son tres Tonos, y un Semitono cantable: desde Gsolreut natural à Alamire blando hay un Semitono cantable; suman los tres Tonos, y dos Semitonos, que pide la Sexta menor: digo que sì, está cabal; pero lo que havemos añadido al Tenor, lo hemos quitado al Tiple; y si no, digan: Desde Alamire blando à Bfami blando vá un Tono: de Bfami blando à Csolfaut vá otro Tono, son dos Tonos: desde Csolfaut à Dlasolre vá otro Tono, son tres Tonos: desde Dlasolre à Elami vá otro Tono, son quatro Tonos: pues què especie hay en la Musica, que conste de quatro Tonos

tan

tan solamente? Ninguna; pues especie, que no es especie, sin duda sonará à manera de impossible.

Esta Coma, pues, que en una parte sobra, si en otra falta, es la que pertenece al genero Enarmonico: éste con el Chromatico *simul* son opuestos entre sì por la cantidad: luego los Exemplos passados, por contener estos dos generos à un tiempo, no pueden ser buenos, y por consiguiente la Tercera mayor, que en ellos está puesta.

No siempre será la Tercera mayor dissonante: reparen en lo que queda dicho, y distinguirán lo que voy à decir. Siempre que la Tercera mayor siga con la consonancia de las demás voces, un genero tan solamente no puede ser dissonante; pero si se juntan dos generos, como en los passados Exemplos, nunca será, ni puede ser consonante: hablo de la Tercera mayor entre las voces, ò de la Sexta menor, que ésta engendra.

Este Capitulo sirve para distinguir, que no es lo mismo Csolfaut Sustenido, que Dlasolre blando, aunque tengamos que passar por ello; y siendo (como es) el genero Enarmonico el que puede tan solamente por reglas Mathematicas dár alcance à quilates tan menudos, siendo solas quatro Comas en quince puntos, las que verifica este genero en el Bisdiapason, que le faltan, y poniendo un poco de cuidado en su repartimiento, saldrá, yá que no perfecto, à lo menos tolerable. Vease en Cerone lib. 2. fol. 252. Mas adelante quedará esta materia mas evidentemente demonstrada.

CAPITULO VI.

UTRUM LA QUARTA SEA CONSONANTE, ò dissonannte? Tratase tambien de la Sexta.

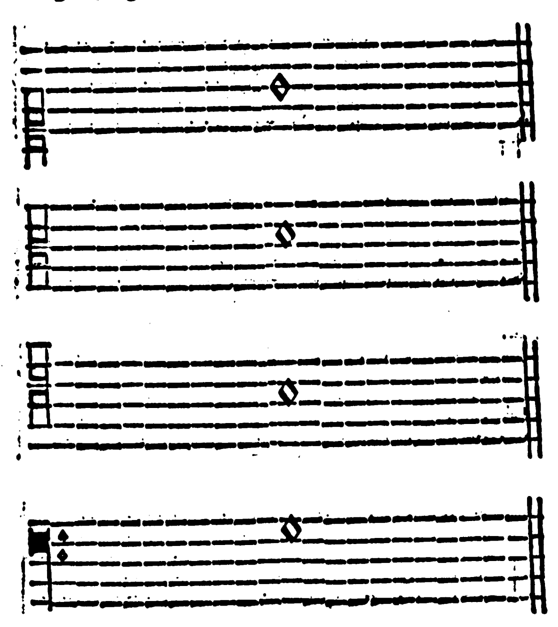
ANtes de responder à la duda del titulo de este Capitulo, es menester advertir, que aqui hablarèmos de la Quarta acompañada de otras voces, para poder de una vez explicar lo que dexè de decir en el Capitulo III. passado; y en el VIII. se verá en su lugar la Quarta sola cómo responde à esta duda.

La Quarta tiene dos respectos, por lo que se dice unas veces consonante, y otras dissonante: infiero esto à mas de la certeza de la práctica fundada en buena theorica de lo que dice el Padre Athanasio Kyrquerio lib. 5. tom. 1. §. 1. de *Divisione consonantiarum*, fol. 221. hablando de la Quarta: *Certo modo considerata consonantia non est* (de lo que infiero assi: *Ergo alio modo considerata consonantia est*) *parit tamen consonantiam.* No tiene esto la menor duda, como se verá ahora.

La Quarta, respecto à las voces, es en dos maneras: una es consonante, y perfecta: otra es menos consonante. La Quarta, respecto al Baxo, es en otras dos maneras, una es menos consonante; y otra es dissonante.

EXEM-

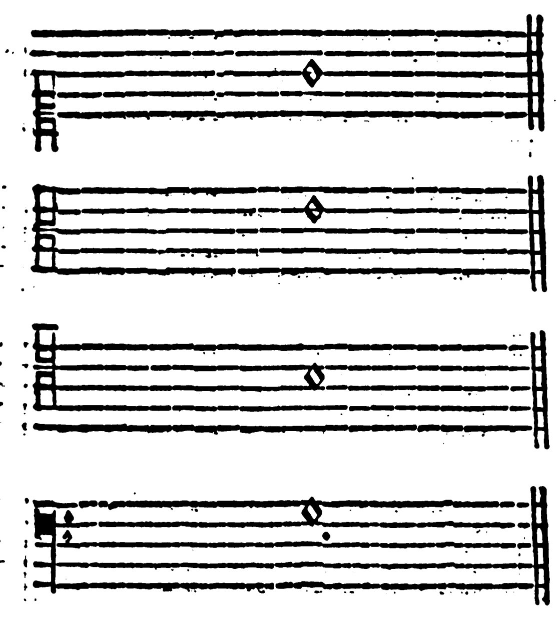
EXEMPLO DE LA QUARTA CONSONANTE, y perfecta, respecto à las voces.



La Quarta que hay desde el Contralto al Tiple, no sólamente no es dissonante, sino que perfecciona el Diapason: con que tal Quarta por razon alguna se podrá llamar dissonante; es assimismo especie perfecta, por ser una de las dos que constituyen la perfeccion del Diapason, y se llama tambien especie principal por la misma razon.

EXEM-

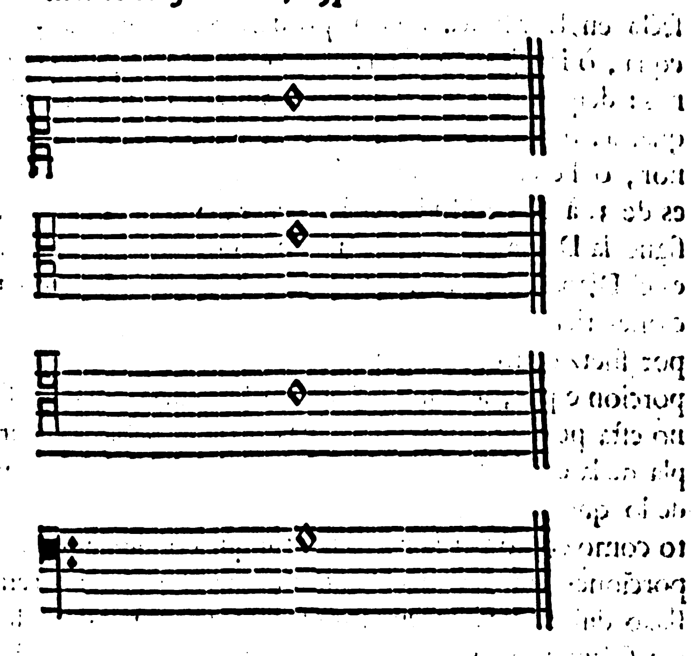
EXEMPLO DE LA QUARTA MENOS CONsonante, respecto à las voces.



Esta Quarta, que està entre el Tenor, y Contralto, se llama; en sentir de Cerone, y otros Autores, que cita en el Libro 2. fol. 316. Minima consonancia; y aunque no dá la razon, dirè mi parecer; y es, que siempre que las voces estèn en distancia harmonica, como en el Exemplo se vèn, le falta una de las especies principales, que constituyen el Diapason, como es la Quinta del Baxo: y como à causa de la Sexta suponga otro Diapason, que aqui no pinta; de aqui es, que no es consonancia perfecta. El Diapason supuesto real, y verdadero del Exemplo es Elami, y no Gsolreut, conforme pinta; y si no quedan satisfechos, digo que baxen tres puntos el Baxo, sin menear voz alguna, y saldrán de la duda.

EXEM-

EXEMPLO DE LA QUARTA MENOR menos consonante, respecto al Baxo.



A esta disposicion de voces llaman los Theoricos Minima consonancia, sin duda por la misma razon del Exemplo antecedente; pero advierto yo, que en nombrarla como à la passada, le hacen à ésta agravio, y tambien en nombrarla Perfecta consonancia se le hace demasiado favor. En quanto à lo primero, digo, que se le hace agravio por la razon que el passado Exemplo es interminable; esto es, que no se puede dár fin sin otra determinacion de consonancia, y este sì: la postura de Dlasolre de la Vihuela está, *proportione servata*, conforme à la consonancia del Exemplo ultimo, la que la trahen en mi favor Cerone, y Nassarre; y si esta es terminable, y la otra no: luego ha de gozar de algun privi-le-

legio mayor el ultimo Exemplo, que no el passado; *ac sic est*, que le nombran igualmente: luego le hacen agravio.

En quanto à lo segundo, digo, que una consonancia perfecta en la Musica consta primeramente de la proporcion equa, ò igual, v. g. de 1. à 1. ò de 2. à 2. que es el Unisonus: despues sigue la proporcion Sexquiquinta, ò Sexquiquarta, que es de 6. à 5. ò de 5. à 4. Esto es, Tercera menor, ò Tercera mayor; à ésta se sigue la Sexquialtera, que es de 3. à 2. en Musica es Diapente, ò Quinta perfecta; à esta sigue la Dupla, que es de 1. à 2. ò de 2. à 4. que en Musica es el Diapason; y aunque es verdad, que todas estas proporciones tiene el Exemplo ultimo, à cuya causa es consonante por fuerza; mas no es perfecta consonancia, porque la proporcion equa, aunque supone su Diapason, que es Csolfaut, no está por cimiento, sino mas alto, y debiendo ser la Dupla de la equa Octava, no lo es, sino Dupla de la Sexquialtera: de lo que se infiere ser mas que Minima consonancia, y no tanto como consonancia perfecta, aunque conste de todas las proporciones de una perfecta consonancia. La Quarta, respecto al Baxo dissonante, es en dos maneras: la una es ser dissonante tan solamente, y la otra es dissonante, y opuesta: à lo que acompaña, ò sucede lo mismo à la Sexta. La Quarta meramente dissonante es quando liga, y la hace padecer la Quinta del Baxo. La razon de su dissonancia no está de parte de la Quarta, sino de parte de la Quinta; pues como la Quinta sea consonante, y perfecta, y entre la Quarta, y la Quinta no medie otro numero; de aqui es, que la tal postura será dissonante. Vease esto claro en práctica, usando las reglas de restar proporciones, que supongo sabràn hacerlo. Pruebase lo primero, que la Quarta con la Sexta es consonante.

Sex-

Sexta mayor...... 5. 3.
Quarta natural..... 4. 3.

Resta una tercera mayor... 15. 12. Sexquiquarta, como de 5. à 4.

Pruebase, que la Quarta con la Quinta es dissonante.

Quarta............. Proporcion. 4. 3. Sexquitercia.
Quinta.............. Proporcion. 3. 2. Sexquialtera.

Resta un Tono Sexquioctavo. Proporcion. 8. 9. Sexquioctava.
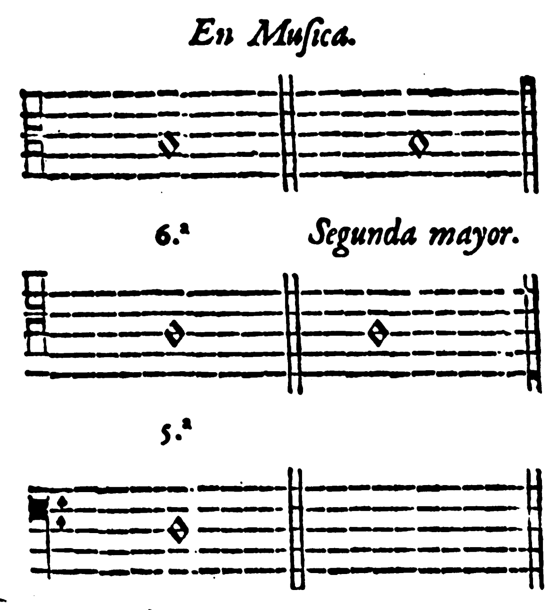
Con que sacamos, que la causa de la dissonancia consiste en la vibracion desordenada, como se demuestra en la proporcion; y assimismo dixose en el Capitulo II. que la Quarta, y la Sexta eran opuestas à las consonantes, y en este Capitulo al segundo respecto de la Quarta con el Baxo, que era no solamente dissonante, sino tambien opuesta à las consonantes. La razon que queda dicha es la misma prueba de ello; pues si juntassemos à la Tercera, Quarta, Quinta, y Sexta, y restassemos proporciones, no hay duda, que los dos Tonos havian de volver à salir con un Semitono cantable, y nos encontráramos con tres Segundas. Tambien hemos visto en este Capitulo, que la Quarta del Baxo, acompañada de la Sexta, forma diverso Diapason de lo que el fundamento demuestra, y la Quinta, y Tercera del Baxo hace el Diapason real, y verdadero, que el fundamento señala: con que si uniessemos estas quatro especies, por consiguiente unirìamos dos Diapasones *simul*: *sed* dos Diapasones *simul* distintos, son opuestos à la consonancia: luego la Quarta, y la Sexta son opuestas à la Tercera, y Quinta, por ser diversos los Diapasones, las unas de las otras. Vease la diferencia que hay entre estas tres Segundas, que quedan dichas con sus Exemplos en nota,

para que pueda ſer mejor comprehendido de todos.

Advierto, que lo miſmo tiene el Diapaſon, que las demás eſpecies en orden à poder entrar dos veces una miſma proporcion, lo que es impoſsible, como ſe podrà vèr en el Capitulo VIII.

Proporcion Superbiparcientetercia.	5.	3.	Sexta mayor.
Proporcion Sexquialtera.........	3.	2.	Quinta perfecta.
Reſta la Proporcion Sexquinona..	10.	9.	un Tono agudo.
Diferencia....		1.	

En Muſica.



Pro-

Proporcion Sexquitercia........ 4. 3. Quarta natural.
Proporcion Sexquialtera........ 3. 2. Quinta perfecta.

Resta la Proporcion Sexquioctava. 8. 9. un Tono Sexquioctavo.

Diferencia..... 1.

En Musica.

5.ª *Segunda mayor.*

4.ª

Resulta una Segunda mayor con quasi una Coma mas.

Proporcion Sexquiquarta..... 5. 4. Tercera mayor.
Proporcion Sexquitercia...... 4. 3. Quarta natural.

Resta la Proporcion Sexqui-quintadecima.......... } 15. 16.
Diferencia...... 1.

En Musica.

4.ª

Tercera mayor.

Unisonus.

Resulta el Semitono cantable, ò Segunda menor.

Me parece que esto basta para conocer quándo la Quarta, y Sexta son opuestas, y quándo serán consonantes, que es lo que aqui se trata. Quien gustáre vèr acerca de la Quarta sola, y acompañada, lea al Padre Nassarre al cap. 9. del lib. 1. de la segunda Parte de su Escuela Musica, y à Don Pedro Cerone en los capitulos 73. 74. y 75. del segundo libro, desde el fol. 312. hasta el 321. inclusivè; y este mismo Autor en el lib. 13. fol. 728. con Exemplos.

CA-

CAPITULO VII.

DE LA ESPECULACION DE ALGUNAS *Reglas.*

MUchas veces consiste el no salir de un comun uso, en la falta de especular las Reglas. Otras veces se juzga, que algunas cosas son malas, no porque lo sean, sino porque salen de la práctica comun: otras cosas son tenidas por buenas, que en la realidad son malas: otras son tenidas por malas, que en la realidad son buenas; todo lo que, para ser perfectamente juzgado, se requiere que concurran dos sugetos, que son el objeto, y la razon: el uno para proponer, como es el Oìdo, objeto de esta Arte; y el otro el Entendimiento, Juez de todas las Potencias. Comprueba esto Boecio con aquellas sentenciosas palabras: *Non omne judicium sensibus demus quamquam à sensu aurium hujusce artis sumatur omne principium*:::: Mas abaxo: *Quibus vero inter se distantiis consonantiæ differant id jam non auribus, quarum sunt obtusa judicia, sed regulis rationeque permittunt, ut quasi obediens quidam famulus sit sensus, Judex vero, atque imperans Ratio.*

En quanto al especular las Reglas, digo, que se puede hacer manifiesto en algunas, que dicen, ò permiten mas de lo que algunos Prácticos piensan. Sea lo primero una Regla, que dice: *No se daràn dos especies perfectas successivamente de un mismo genero.* En esta Regla han sido muy variables los pareceres de los Theoricos con el uso de los meramente Prácticos; porque estos diràn, que una Docena, que es compuesta de la Quinta, (y es mucho decir, si no saben de especulativo) sonarà de la misma suerte, que su Simple; à lo

lo que se les puede responder tres cosas: la primera, que la regla solamente prohibe dos especies perfectas de un mismo genero; y no dos especies perfectas de diverso genero; *ac sic est*, que la Quinta perfecta es del genero Superparticular, y la Docena del genero Multiplex: *ergo* son de diverso genero: *sed* ninguna especie puede ser de un mismo sonido, no siendo de un mismo genero: luego la Quinta, y la Docena no son de un mismo sonido: *sed* el fin de la Regla es prohibir dos especies de un mismo genero, que son de un mismo sonido, siendo perfectas: luego no siendo la Quinta, y Docena de un mismo genero, ni sonido, no las prohibe la Regla.
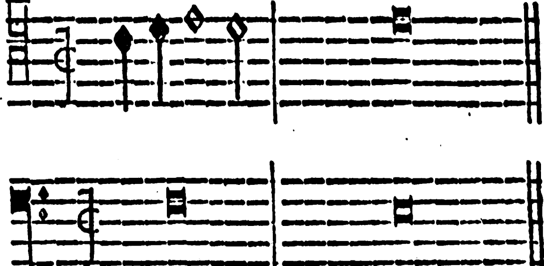
Lo segundo, que no es suficiente, ni capáz sugeto el oído para juzgar; pues en esto, haciendo su oficio, propone al entendimiento falsamente, si le propone que la Quinta, y Docena son de un mismo genero: y assi no bastará que el oído diga, me parece que es una misma cosa; sino que la razon lo aclare, y lo júzgue, y diga, que no hay tal.

Lo tercero, que si dos Quintas (dado que sean al parecer tan solamente) no son de un mismo genero, tambien deben ser buenas; esto es, deben ser tenidas, y passar por buenas, assi como la Quinta perfecta, y despues de esta una Quinta menor, tampoco las prohibe la regla; pues la Quinta perfecta es del genero superparticular, como de 3 à 2, y la Quinta falsa es como de 64 à 45, que es del genero *superpartiens.*

Para dexarlo mas aclarado digo, que si à un Diapason le quitáran un Tritono, precisamente restára un Semidiapente; y si le quitáran un Diathesaron, le restára una Quinta perfecta: de lo que se infiere legitimamente no estár en una misma proporcion la Quinta perfecta con el Semidiapente; y de no estár en una misma proporcion, se sigue mudar de sonido: siendo variado el sonido, la Regla no se opone: luego aunque

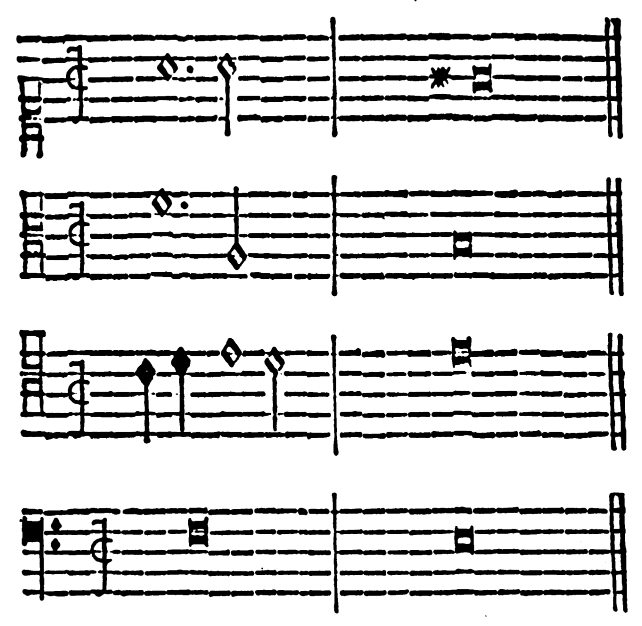
que se dè la Quinta perfecta, y despues seguidamente la Quinta falsa, no se opondrá à la regla. Quien niegue esto, tambien negará, que despues de una Octava no se puede dár una Quinta perfecta, que es un grande absurdo.

Acuerdome de un caso, que me fuè preguntado el año de 1754. estando en una Junta de Facultativos, el qual fuè assi: Utrum, si à uno le mandassen añadir dos Voces à estas dos, sin mudar las partes, se podia hacer sin contravenir à regla alguna, acabando las quatro Voces juntas en el segundo punto del Baxo? A lo que no pude responder, sino diciendo, que me parecia impossible, si no se permitia mudar el Tenor. Dixeronme: No se ha de mudar el Tenor, y han de acabar juntas. Dixe, pues, entonces, que no podia por menos de faltar à una, ò otra Regla de Composicion, quando no faltassen à mas. Dieronme entonces los tres exemplares, que se siguen; y negando Reglas, y pruebas, que contra los tales exemplares se ofrecian, tuve por mejor callar, y reirme, que no arguirles, como se enseña en la Philosophia à los que niegan los principios. Los pondrè aqui, para que se véan, y al mismo tiempo harèmos evidencia de su poca especulacion.



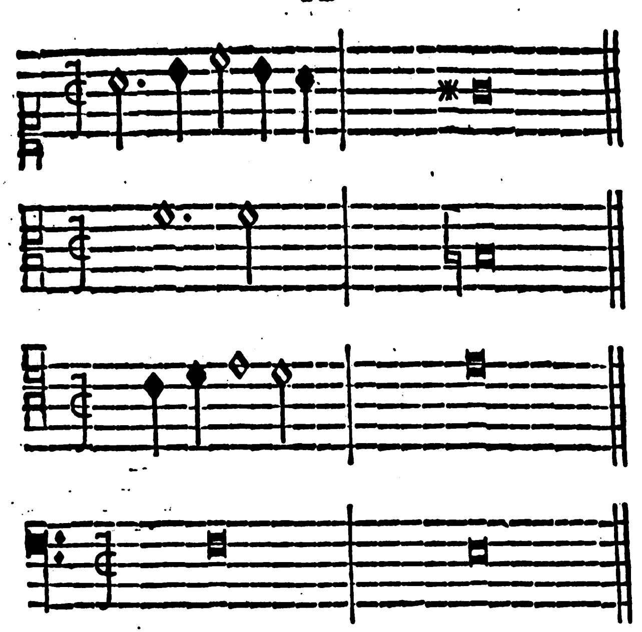
EXEM-

EXEMPLO PRIMERO.



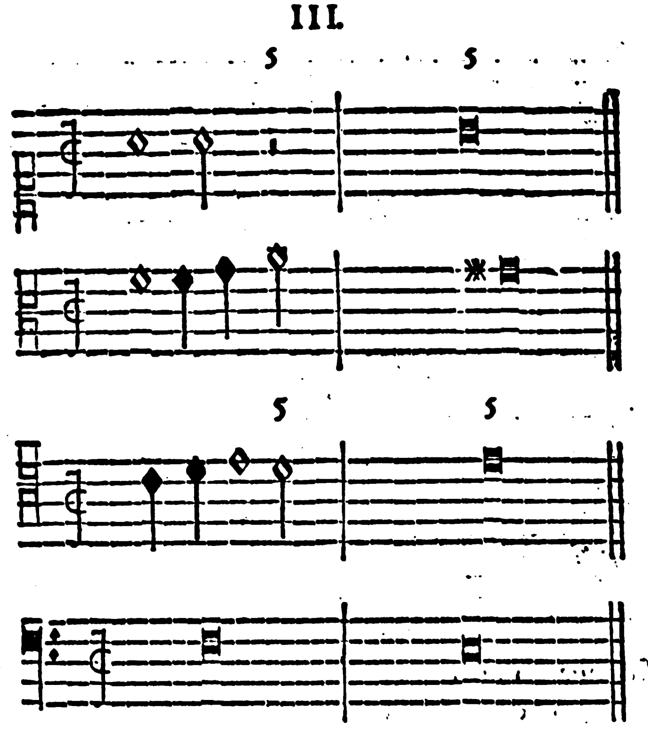
En quanto à este primero, digo, que invierten el orden de la harmonìa, y que en un final, que debe constar de la mayor perfeccion, es un error grande el encontrarse imperfeccion alguna, como la hay acabando el Contralto mas baxo, que el Tenor, porque queda la tal voz ahogada, è incapáz de poderse oír. La razon es patente, pues el Tenor está en sus terminos mas elevados, y el Contralto en los mas profundos, por lo que queda ahogado, è imperceptible; y mal formará consonancia à nuestro oído, si no es perceptible, y falta à su legitima definicion. Invierten el orden, porque entre el 8, y el 5 media el 3, y no el 4, conforme consta del mismo Exemplo entre el Contralto, y el Tenor, con lo que queda bastante defectuoso el primer Exemplo.

II.



En quanto al ſegundo Exemplo, le defienden, diciendo, que es pueſto de quarta voz el tal ſalto, que eſtá bien, y ſe acabaron todas ſus razones: à lo que ſe reſponde, lo primero, que conſta de las miſmas imperfecciones, que el Exemplo paſſado, con otro error mas, que es faltar à la regla antigua, como ſiente el Señor Maeſtro Franciſco Valls en ſu Eſcala Aretina, la qual Regla dice aſsi: *No ſe daràn mas ſaltos, que los de Segunda, Tercera, Quarta natural, Quinta natural, y Octava.* El Contralto en el ſegundo Exemplo tiene un ſalto de Quinta falſa: luego contraviene à eſta regla. No digo, que eſta regla eſtè en la Eſcala Aretina; pero sì, que aſsiente à ella el dicho Maeſtro al fol. 14. donde dice eſtas palabras: El Semitono menor, el Tritono, y la Quinta imperfecta fueron tenidos por intervalos incantables. Baſte eſto por ahora.

III.



En el Tercero Exemplo encubren las dos Quintas con una pausa de Minima: esto serìa bueno, quando la pausa no significasse sino solamente una cosa, que entonces el juicio fuera bueno; pero como significa dos cosas, que son indicar silencio, y suponer figura; de aqui es, que la tal pausa no quita las dos Quintas, que hay entre el Tenor, y el Tiple. Quien quiera vèr esto mas lato lea al Padre Kirquer. al lib. 5. de *Symphoniurgiæ*, cap. 11. Zarlino lib. 3. cap. 47. Cerone lib. 12. cap. 4. y Nassàrre al cap. 7. del lib. 2. de sus Fragmentos Musicos.

Mi parecer es, que ningun Compositor se áte las manos con semejantes precisiones, y en caso que suceda, menos malo es el Exemplo ultimo con las dos Quintas, que no los otros

otros dos: la razon es, porque en los dos primeros perece la consonancia, que es lo que mas se debe mirar, y en el ultimo no; y quando alguna voz tiene que dár algun salto, como en el segundo Exemplo consta, siempre tiene mas peligro del error, que del acierto; y como sea especie perfecta la saltada, no acertando puntualmente con el salto, nadie negará, que quedò toda la consonancia destruída. De què servirá, pues, que la composicion estè bien escrita, si no produce buen efecto? A este proposito cuenta Cerone, que un Maestro de Capilla logrò hacer una Composicion à 60. voces, que son 15. Coros; pero tambien dice, que no sabe, què logrò el tal Maestro (parece lo dice por la poca harmonía que tenia) despues de tanto trabajo.
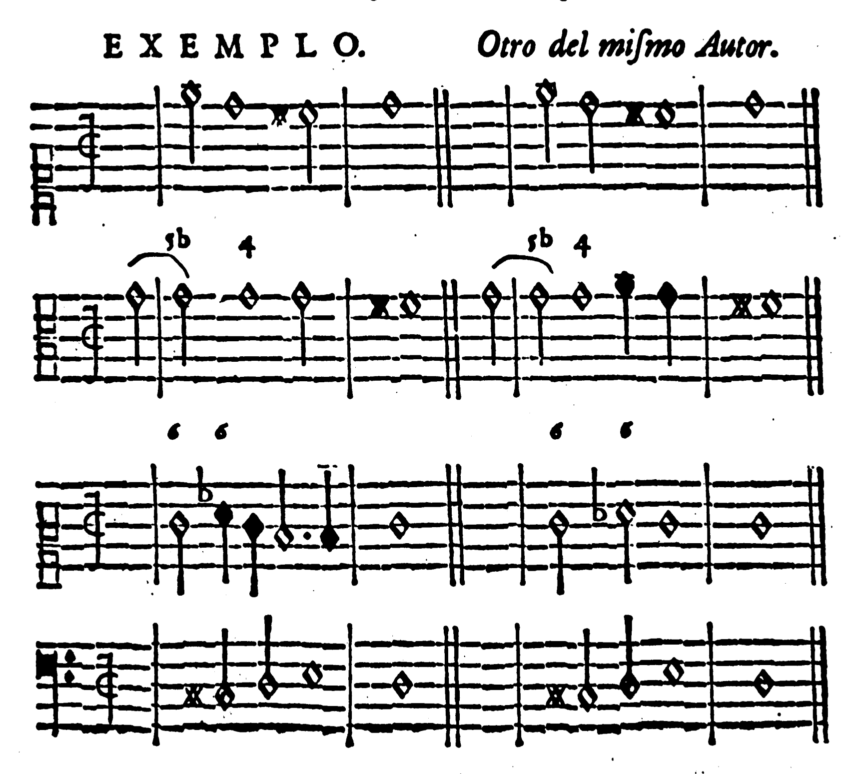
En las Ligaduras hay otra regla, que dice: *Toda Ligadura consta de tres cosas, que son: prevencion, ligar, y desligar.* La prevencion es aquella parte, ò medio Compás, que está antes de la Ligadura: la Ligadura es aquella parte, ò medio Compás, que está en especie dissonante; y el desligar es salir de la dissonante à la imperfecta; y si sale à la perfecta, debe volver à ligar.

Sobre este desligar de las Ligaduras, la regla passada no asigna si ha de ser subiendo, ò baxando, quieta la voz, ò saltando. Un solo modo encontraron los Antiguos, que pusieron la Musica en arte, (pues como consta de Cerone en las Antiguallas, no fueron los primeros inventores de la Musica, sino otros mucho mas posteriores) para que saliesse la Ligadura, y fuè sacado de una legitima consequencia, que pudieron inferir de este cierto antecedente: V. g. en una Composicion à 4. hay una Ligadura de Quarta: la primera voz es el Baxo, la segunda la que padece en Quarta, la tercera voz es la que hace padecer; ésta está en Quinta; y la quarta voz es la que acompaña al Diapason, ésta está en Octava. Ocupados estos puestos, y viendo, que solo faltaba alli para

la perfecta consonancia la Tercera del Baxo, me parece, que infirieron legitimamente, que la Quarta havia de baxar à la Tercera; pero con todo esso no nos dexaron semejante ley. Pues què razon hay, si encontrandose otros primores, que no faltan à regla alguna, no mas sino porque nadie lo ha hecho antes, tampoco ahora se ha de hacer? Y assi, los que tal juzgan, no conocen la Musica mas que por su práctica comun, juzgando malamente con la vista, lo que aun no pertenece al oìdo, que tiene algun derecho mas en esta facultad, que no ella.

El famoso Scarlati, docto en el fundamento, y perfecto en la práctica, como consta en muchas de sus Obras, encontrò, que la Ligadura podia salir de su dissonancia, ò padecer sin mover de un mismo signo, como lo pueden vèr en este

EXEMPLO. *Otro del mismo Autor.*

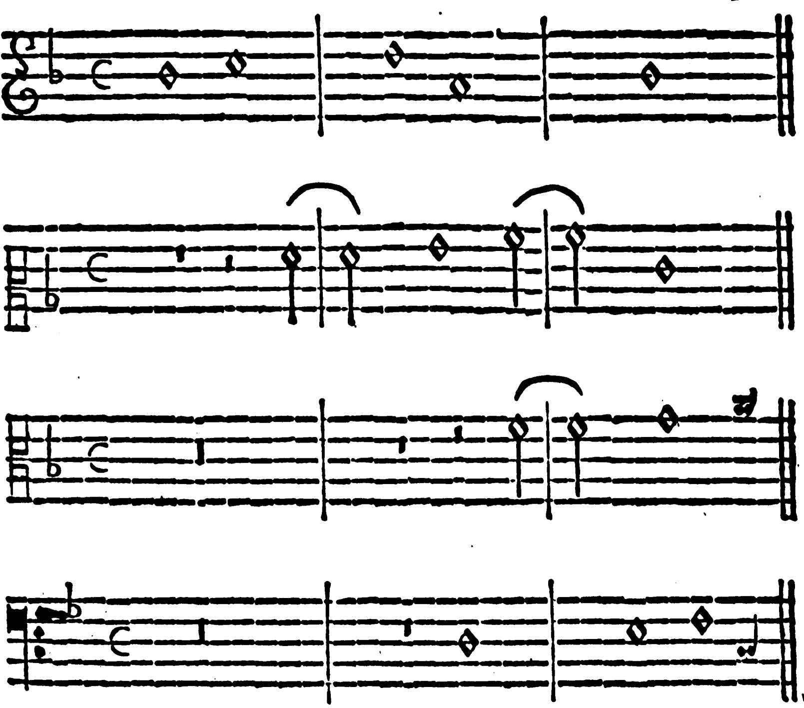


La Quinta falsa, assi en un Exemplo, como en otro, desliga à la Quarta, y Sexta, que bien claro quedò probado en el antecedente Capitulo, que en no ser mas que minima consonancia se les hacia agravio: con que aunque quede en esse minimo termino, no faltan à regla alguna ninguno de los dos Exemplos, y el segundo exemplar le pongo, porque aunque à la vista parece ser malo, al objeto, y à la razon consta de que es bueno; porque como quedò probado antes, el Diapason, que al alzar supone en el segundo Exemplo, es Alamire, y no Elami, como parece, y en el primero no es Alamire, pero sì Elami; y si me preguntan, cómo siendo el mismo Baxo en el primer Exemplo, que en el segundo, ha de ser diferente la suposicion? Respondo, que aunque el Baxo es el mismo en realidad de canto, mas no en realidad de Diapason, como lo demuestran las voces de uno, y otro Exemplo; pues en el primero liga el Tiple al alzar, haciendo Ligadura de Septima, estando las otras voces en Tercera del Baxo, y el segundo liga de Septima el Contralto, con el fundamento de la consonancia, que es el Tenor, y no en Tercera del Baxo, como á la vista parece; y se dixo antes, que la Tercera, y Quinta del Baxo hacian Diapason manifiesto del Baxo; y la Quarta, y Sexta hacian Diapason diverso de lo que eran opuestas.

No he encontrado hasta ahora, que Ligadura alguna pueda desligar subiendo, no siendo por motivo de hurtar el puesto proprio de la salida otra voz, que no liga, como se vè en este Exemplo, que mandò practicar el Señor Maestro Francisco Valls en una Oposicion, y es como se sigue.

EXEM-

EXEMPLO.



Las circunſtancias, que tiene eſte Exemplo, ſon quatro, que ſon: Quantidad, qualidad, nombre, y antes de acabar la primera voz han de haver entrado las quatro. Repareſe en el quarto Compás à la entrada del Baxo la Ligadura de Novena, que hace el Contralto, y al desligar toma el pueſto del Contralto el Tenor, y al quinto Compás el Contralto desliga, ſaltando al pueſto del Tenor, y el Tenor desliga, ſubiendo al pueſto del Contralto, todo lo qual no contraviene à regla alguna, ni à circunſtancia; pues como dixe antes, la regla no dice ſi ha de desligar ſubiendo, ò baxando, ſin ſalir de un miſmo ſigno, ò ſaltando, que para lo que inſinuè al principio de eſte Capitulo, me parece, que de todo quedan los exem-

exemplares, que dán buen teſtimonio de ello, por lo que no digo mas en eſta materia.

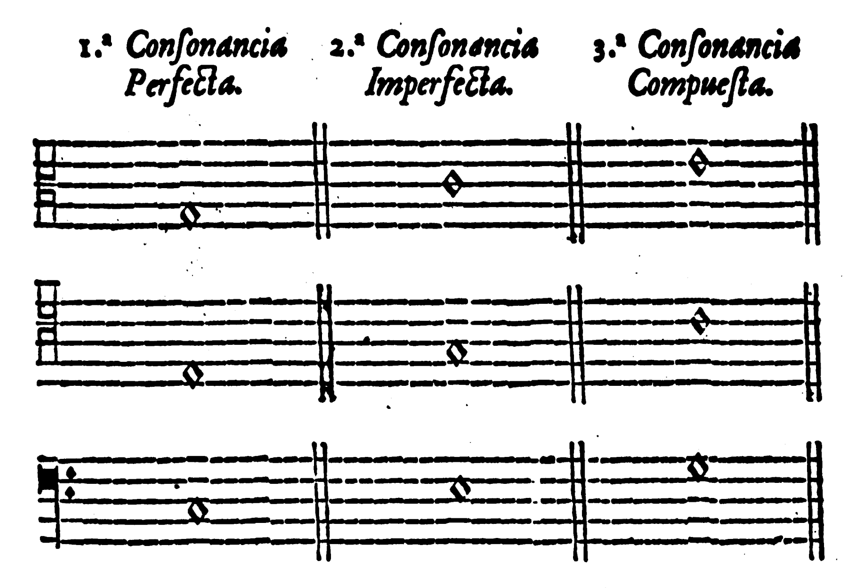
CAPITULO VIII.

QUÀNTAS CONSONANCIAS TIENE la Muſica, ſus nombres, por què les convienen, y cómo ſe producen las unas eſpecies à las otras.

LA Muſica tiene tan ſolamente ſeis conſonancias; eſto es, tres de Tercera menor, y tres de Tercera mayor. Las de Tercera menor ſon:

1.ª Conſonancia Perfecta.	*2.ª Conſonancia Imperfecta.*	*3.ª Conſonancia Compueſta.*

Las de Tercera mayor ſon:



La razon, ò el por què les convienen eſtos nombres, es, à las primeras, por conſtar de eſpecies Perfectas, y ſola una imperfecta: debe llevar la primacìa à las demás, y conviene el nombre con ſus eſpecies: las ſegundas tienen el nombre de Imperfectas, por conſtar de Tercera, y Sexta, que ſon eſpecies imperfectas; por lo que tambien les conviene el nombre: las terceras tienen el nombre de Conſonancias Compueſtas, pues no tienen la harmonìa del fundamento que pinta, ſino que le toman de otro, por lo que les conviene el nombre de Compueſtas.

El Padre Athanaſio Kirquerio, tratando de la diviſion de las conſonancias, lib. 5. tom. 1. cap. 6. §. 1. dice aſsi: *Imperfectæ conſonantiæ ſunt omnes illæ quæ poſt quaternarium numerum occurrunt, ut 4. 5. 6. cujuſmodi ſunt Sexquiquarta, ſive Tertia major :: Sexquiquarta, ſive Tertia minor.* Adviertaſe en lo que ſigue deſpues de los quatro punti-

cillos, que es yerro de Imprenta, y no falta de un hombre tan excelente; donde dice Sexquiquarta, ha de decir Sexquiquinta: la razon es clara; pues ſi à un Diapaſon le quitan un Exacordio mayor, ò Sexta mayor, no tiene duda, que le reſtará un Semiditono, ò Tercera menor, como prueba eſta Regla de reſtar.

Si de un Diapaſon, que es de	2 à 1.	Dupla.
ſe le quita una Sexta mayor, que es de..............	5 à 3.	Superbiparcienteтercia.
le reſtarà una Tercera menor, que es de.......	6 à 5.	Sexquiquinta.

Advierto eſto, para que no ſe confundan, ſi aqui lo leyeren, ò en el Autor. Sigue dicho Autor: *Quæ junctæ ad Diatheſaron generat hexachordon majus, & minus.*

Dice, pues, eſte Autor, que las Conſonancias imperfectas ſon todas aquellas, que ocurren deſpues del numero quatro, v. g. 4. 5. 6. Eſto ſe ha de entender en eſta manera: Si ſe cómpara el 4 al 5 aſsi $\frac{5}{4}$, ſerà Conſonancia imperfecta; eſto es, ſerà una Tercera mayor; y ſerà Conſonancia imperfecta tambien, ſi ſe compara el 5 al 6 aſsi $\frac{6}{5}$, que ſerà una Tercera menor. Veaſe la equivocacion. Dice, que uniendo con eſtas proporciones la proporcion del Diatheſaron, engendraràn à las Sextas mayor, y menor. Veaſe claro: Sumenſe las proporciones de la Tercera mayor, y Diatheſaron,

20
5---4
4---3 , y ſale la proporcion Superbiparcientetercia, que es lo
12

miſmo, que de 5 à 3, que es una Sexta mayor. Aſsimiſmo

ſal-

saldrà la Sexta menor, si se suman las dos proporciones de

24

Tercera menor, y Quarta natural, v. g. 6---4 / 5---3 sale la pro-
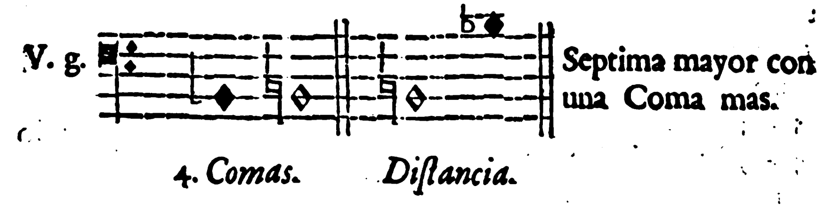
15

porcion Supertriparcientequinta, como de 8 à 5. Este es el comun uso de la theorica; mas valiendome de dichas reglas, he de demonstrar cómo se engendran unas especies à otras con solo el fundamento demonstrable en el Diapason, por lo que nunca podrà hacer una demonstracion Compositor alguno, si no se vale de los numeros; y asi no me podrè escusar de ponerlos aqui, pues mi fin es hacerlo demonstrable en theorica, y práctica, à fin de que logre qualquiera el perfecto conocimiento de las especies para la Modulacion.

Supongamos lo primero, que aqui se hablará de cada distancia menor del fundamento en particular, y que esta misma se averiguará con su Diapason; á cuya causa,

El segundo supuesto serà, que averiguada la distancia del fundamento, quedará la tal distancia por fundamento, y el fundamento subirá al Diapason, con lo que se verá, què especie se engendrará, si el fundamento, ò proporcion igual passa à su Diapason, ò proporcion Dupla.

El tercero supuesto ha de ser, que ninguna especie dissonante puede producir consonante, ni lo contrario. La menor distancia, que sigue al fundamento, es la del Semitono incantable, que es de quatro Comas.

V. g.  Septima mayor con una Coma mas.

4. *Comas.* *Distancia.*

Este genero claramente se vè que es del Chromatico, cuya dis-

distancia, por tener dicho Bfami blando un medio entre dos extremos, que es el medio entre el genero Chromatico, y Enarmonico, como prueba el Padre Thomás Vicente Tosca en el lib. 2. de su Musica, Problema 20. al fol. 421. donde dice, que las Comas 55. no alcanzan al Diapason, y las 56. yá exceden; por lo que digo, que esta misma especie, donde dice constar de quatro Comas, es segun la comun, que se dice el Semitono incantable consta de quatro Comas, y el cantable de cinco Comas: que esta especie en su primer fundamento no sea de quatro Comas cabales, y exceda à tres, se hará demonstrable con la siguiente prueba, sacada de las Tablas del Padre Tosca; y es como se sigue, formando el Pitipiè de 10000000. que basta este numero para nuestro intento, y procediendo por regla de tres, dirèmos asi:

Como 81. à 80. asi 10000.000. à 9876.543.
Es la proporcion de una Coma.

2. Comas. Como 81. à 80. asi 9876.543. à 9754.610.

3. Comas. Como 81. à 80. asi 9754.610. à 9634.183.

Para vér si dicho Semitono iguala, ò supéra à las tres Comas, formarèmos otra Regla de Tres, segun la proporcion del Semitono incantable, que es de 25. à 24, reservando la cantidad de las tres Comas, que es 9634. 183. para su prueba.

Sea, pues, la Regla de Tres en esta manera: Si 25. dieron 24., 10000000. què darán? Multipliquese esta ultima cantidad por 24, y saldrán à la suma 240000000: partase ésta por 25. y saldrán 9600000, que son 96. millones: y advierto, que por lo mismo que esta cantidad excede en 8. millones 292 mil 353. à la de las tres Comas, se dice, que las tres Comas no ajustan el Semitono incantable; pues asi como el mayor numero está puesto en lo mas minimo, que

es una Coma, corresponde ser el menor numero à mas Comas. V.g. el Pitipiè, que es de 10000000. diez millones, es el Unisonus, su proporcion dupla, que es la Octava, será 5000000. cinco millones, donde queda evidentemente probado, que los 96. millones, que estàn en proporcion de 25. con 24, respecto à su Pitipiè, es verdadero Semitono incantable. Ahora nos falta hacer evidencia, que las tres Comas no igualan al Semitono, de que hablamos; y por quanto la regla, que viene ahora, lleva yá dos comparaciones, se le abstraherá el ultimo numero de la mano derecha, y se verá manifiesta la sobra, y la falta.

La cantidad, que nos diò la regla dorada para las tres Comas, fuè 9634183, que son 9. millones 634 mil 183; pues pongase en forma de quebrados esta cantidad con su Pitipiè, de donde tiene su fundamento, ò primera division, y multipliquese el un quebrado por el otro, y abstrahido el ultimo numero, cotejese con el verdadero Semitono de la segunda Regla de Tres, que fuè 96. millones.

Pitipiè.... 10000000. X 25.
3. Comas. 9634183. X 24.

2400000|0. 9608545 7|5.

Verdadero Semitono 96000000.

Aqui se vè, que el excesso es 85 mil 457. por lo que se dice, que falta para el verdadero Semitono à quitar el excesso de la cantidad mayor, porque el Diapason buscado, ò formado, no es Subdupla, sino Dupla; y asi, el numero menor debe ser contenido en el mayor, y no lo contrario: luego las tres Comas no componen el Semitono menor. De la misma suerte se prueba, que las quatro Comas le exceden.

Pi-

Pitipiè....	10000000.	X	25.	240000000
4. Comas.	9515243.		24.	237881075.

Verdadero Semitono 96000000.

Aqui se vè claro exceder el Semitono incantable verdadero à la cantidad de quatro Comas en 72 millones 271 mil 893; y la cantidad 23 millones 788 mil 107. por la razon passàda decimos, que excede al Semitono incantable. El Padre Athanasio Kyrquerio al fol. 100. del Tomo primero llama à la produccion (segun nuestro intento) de esta especie Semidiapason, que quiere decir imperfecto Diapason, tomando la voz de *Semum*, y no de *Semis*, como queda yà declarado; y en el mismo Tomo al fol. 124. en la division de la Escala pone dicha proporcion, como de 2187. à 4096. Antes de passar adelante, se me ofrece decir, por si acaso alguno leyere los Autores Boecio, Cerone, Kyrquerio, y Tosca, que claramente se pueden cotejar, si alguno quisiere, que acerca del Semitono mayor, ò menor, aunque parece desconvienen en nombrarle, no es assi, pues el P. Tosca trahe la misma Tabla al fol. 368. del Tratado 6. de la Musica Especulativa, y Práctica, lib. 1. que trahe el P. Kyrquerio al cap. 7. del lib. 3. fol. 103. Tomo 1. La misma Tabla con otra Octava mas trahe Cerone en el Tratado de las Proporciones, cap. 19. lib. 19. fol. 1011. llamando al Semitono menor por el P. Kyrquerio, y Tosca en los citados puestos con la proporcion de 24 à 25, Semitono incantable, que tiene la proporcion de 24 à 25.

Si se cotejan los Tetrachordos de Boecio, lib. 4. *suæ Musicæ*, fol. 1458. desde el cap. 4. hasta el 11. inclusivè, se distinguiràn estas, que parecen variaciones, y no lo son; pues hablando del genero Diathonico tan solamente, la menor distancia que se forma, es del Semitono cantable; y por ser la

la menor diſtancia llaman à éſte Tono Imperfecto, ò Semitono menor: otros, Semitono Diathonico. Quando ſe habla del genero Chromatico, tiene dos comparaciones; y aſsi en eſte genero, ſi ſe toma por la comparacion del Semitono Diathonico, es mayor el Semitono proprio de eſte genero, que por Cerone, y otros es el incantable, por conſtar de la proporcion de 25 à 24, que no el otro, que conſta de la proporcion de 16 à 15. Y ſi ſe toma por la diſtancia de la razon dupla, ſiempre es mayor el cantable, que no el incantable: y en el genero Enarmonico ſe divide el Semitono Diathonico; y ſi ſe unen eſtos tres generos para la diviſion de un Diapaſon, entonces no entran los Semitonos, ſino los Dieſis Enarmonicos menor, y mayor, que eſtos ſon menores, que los Semitonos.

Aunque tengo tocada eſta materia de los Semitonos en el tercer Capitulo, me ha parecido hacer aqui eſta declaracion mas individualmente, para que no ſe confundan los que guſtaren ſaber con fundamento, y demonſtrar la razon; pues dice Boecio al cap. 34. del Lib. 1. de ſu Muſica (hablando de quièn ſea Muſico, ò quièn no) eſtas palabras: *Manuum vero opera nulla ſint, niſi ratione ducantur, jam vero quanta ſit gloria meritumque rationis hic intelligi poteſt, quod cæteri corporales Artifices, non ex diſciplina, ſed ex ipſis potius inſtrumentis cepere vocabula, nam Cytharedus ex Cythara, Tibicen ex Tibia, cæterique ſuorum inſtrumentorum vocabulis nuncupantur.* Por lo que, como tengo yá dicho, no es poſsible hacer una demonſtracion, ſi no ſe acude al guariſmo, y á éſte ſujetò el Autor de la Naturaleza todo quanto criò.

Siguiendo ahora nueſtra materia, dexarèmos eſte genero, (aunque no del todo) porque las mas de las eſpecies eſtàn fuera de ſu proporcion un tanto, y entrarémos en el genero Diathonico; por lo que antes es meneſter advertir, que

que si no damos tres Tonos mayores, y dos menores dentro de un Diapason, nunca saldrà igual dicho Diapason: la razon es, porque el Tetrachordo Diathonico procede por dos Tonos, y un Semitono cantable, constando cada cuerda de quatro puntos, que componen un Diathesaron; y si el Ditono, ò Tercera mayor no constasse de un Tono menor, y otro mayor, nunca saliera el Diathesaron justo, pues le faltára una Coma, lo que evidentemente se prueba sumando dos Tonos sexquioctavos, v. g.

9---9	81.	La prueba	243.	256.
8---8	64.		81	4
			64	3

Con lo que se hace manifiesto, que los dos Tonos sexquioctavos no componen al Diathesaron. Esta Coma, que aqui falta para la igualacion del Diathesaron, la ajusta el Tono sexquinono, como se puede vèr restando el Tono sexquioctavo del sexquinono, cuyas proporciones son las siguientes:

Coma, de 81. à 80. Tono menor, de 10. à 9. y Tono mayor, de 9. á 8. Restense las dos proporciones de los Tonos, y se verá como sale la proporcion de la Coma justa.

Exemplo 10 X 9
9 X 8

Resta la Proporcion 80. 81. 1. Coma.

Y para que se sepa quáles Tonos son mayores, y quáles menores, digo, que el Tono primero, que se encuentra en cada una de las quatro, que componen el Tetrachordo, será menor. Mas claro: Desde el punto de cada Deduccion á su immediato hay un Tono Menor, y el consequente unas veces es menor, otras mayor; v. g. Gsolfaut es principio de De-

Deduccion, Gſolreut es principio de Deduccion, Ffaut tambien: luego de Cſolfaut á Dlaſolre ſerá Tono menor, y de Dlaſolre á Elami Tono mayor, de Ffaut á Gſolreut Tono menor; y por quanto Gſolreut tambien es principio de Deduccion, digo, que deſde Gſolreut à Alamire ſerá Tono mayor, ſirviendo la poſicion de Bſami blando á Cſolfaut de Tono mayor, y aſsi ſaldrán en el Diapaſon, de los cinco Tonos, dos menores, y tres mayores, y dos Semitonos cantables, uno de Elami á Ffaut, y el otro de Alamire á Bſami blando.

TABLA DE LAS PROPORCIONES, que aqui neceſsitamos para la juſtificacion de las eſpecies.

Semitono cantable	de	16. á 15.
Tono menor, ò agudo	de	10. á 9.
Tono mayor	de	9. á 8.
Tercera menor	de	6. á 5.
Tercera mayor	de	5. á 4.
Quarta natural	de	4. á 3.
Tritono, ò Quarta mayor	de	45. á 32.
Quinta falſa	de	64. á 45.
Quinta natural	de	3. á 2.
Sexta menor	de	8. á 5.
Sexta mayor	de	5. á 3.
Eptachordo, ò Septima menor	de	9. á 5.
Eptachordo, ò Septima mayor	de	15. à 8.
Diapaſon, ò Octava	de	2. á 1.

Y para que no nos detengamos mas en explicar las operaciones, digo, que la prueba real para ſaber ſi dos proporciones ſe exceden, ò no, es multiplicar la una proporcion

por

por la otra en esta manera: Quiero saber si tiene la misma proporcion 4 con 8, que 5 con 10, y se dispondràn los numeros, como si fueran quebrados, assi $\frac{8}{4}\Big|\frac{5}{10}\Big|$ ò assi $\frac{8}{4}\Big|\frac{5}{10}\Big|$ y se multiplicarà en cruz, el denominador de la mano derecha por el numerador de la mano izquierda, cuya suma se pondrà encima del numerador de la mano izquierda; y lo mismo se harà con el denominador de la mano izquierda con el numerador de la derecha, cuyo producto se le pondrà encima; y si las dos cantidades, que estàn encima de los numeradores, saliessen iguales, entonces se dice, que estàn en igual proporcion. Vease en los Exemplos siguientes.

40. 40.		10. 10.
4 X 5	Otro Exemplo.	2 X 10
8 X 10		1 X 5

Si la mayor cantidad, ò el numero mayor estuviesse por denominador, y el menor por numerador, assimismo debe estàr la otra proporcion; y si fuesse lo contrario, al revès, v. g. en el primer Exemplo el 4 es el numerador menor que 8 de la mano izquierda; y de la derecha el 5 es menor que 10. En el segundo Exemplo el 2 es el numerador mayor de la mano izquierda, que el uno; y de la mano derecha el 10, mayor que el 5. De otra suerte saldrà todo errado.
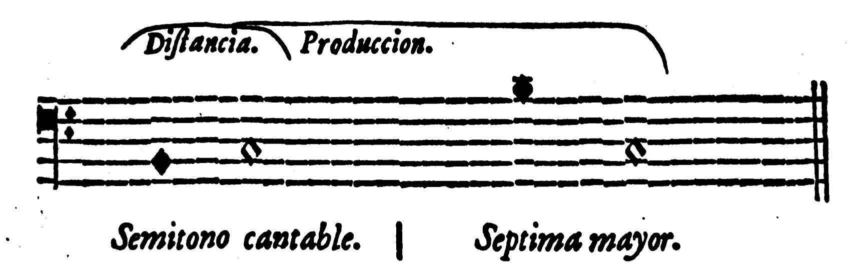
El Semitono cantable consta de la proporcion Sexquiquinta decima de 16. à 15, que restada ésta de una Dupla, precisamente quedarà una Septima mayor, que tiene la proporcion de 15 à 8.

REGLA.

Dupla. . . . . 2 X 1 — 240. 240.

Semitono cantable 16 X 15 — Prueba. 30 X 15 / 16 X 8

Resta. . . . . 30. 16.



Semitono cantable. | *Septima mayor.*

Quiero decir, que si à un Diapason se le quita un Semitono cantable, precisamente le queda una Septima mayor.

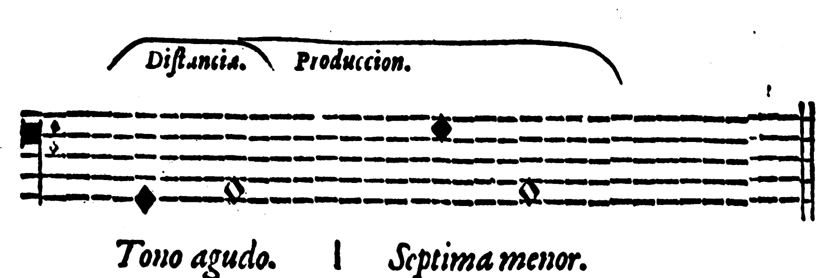
Si la distancia de un Tono agudo, que tiene la proporcion de 10 à 9, es abstrahìda de un Diapason, precisamente quedarà la distancia de una Septima menor, cuya razon es de 9 à 5.

REGLA.

Dupla. . . . . . 2 X 1 — 90. 90.

Tono agudo. 10 X 9 — Prueba. 18 X 9 / 10 X 5

Resta. . . . . . . 18. 10.



Tono agudo. | *Septima menor.*

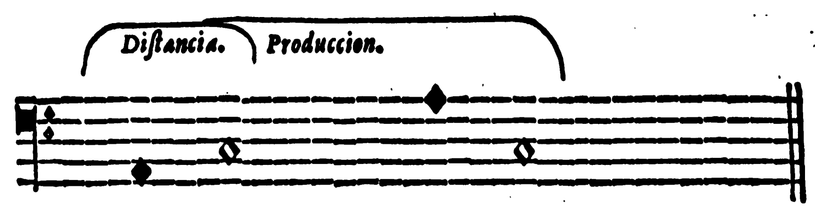
Quie-

Quiero decir, que ſi de un Diapaſon ſe ſaca un Tono agudo, le ha de quedar preciſamente una Septima menor.

Si de una Dupla ſe abſtrahe una Sexquiquinta, ſu reſta ſerà Superbiparcienteterciа.

REGLA.

Dupla.....	2 X 1			30.	30.
Sexquiquinta.	6 X 5		Prueba.	10 X 5	
				6 X 3	
Reſta......	10.	6.			



Tercera menor. | *Sexta mayor.*

Dice eſta Regla, que ſi de un Diapaſon ſe quita una Tercera menor, ſu reſta preciſa, ò Produccion nueva, ſerà la Sexta mayor.

Si de una Dupla ſe abſtrahe una Sexquiquarta, la reſta ſerà Supertriparcientequinta.

REGLA.

Dupla. . . . . . . 2 X 1
Sexquiquarta. . 5 X 4

Resta. . . . . 8. 5.

Esta no necessita de prueba, porque ha salido la misma proporcion en sus minimos terminos.

Distancia. Produccion.

Tercera mayor. | *Sexta menor.*

En esta Regla se vè claro, como la Tercera mayor dà à la Sexta menor con tanta certeza como las passadas.

Si á una Dupla se le quita una Sexquitercia, restarà una Sexquialtera.

REGLA.

Dupla. . . . . . 2 X 1
Sexquitercia. 4 X 3

Resta. . . . . . . 6. 4.

Prueba. 12. 12.
6 X 3
4 X 2

Distancia. Produccion.

Una Quarta. | *Una Quinta.*

Dice esta Regla, que si de un Diapason se quita una Quar-

Quarta, queda una Quinta; y en todas las Reglas se ha de entender, que si la distancia es especie dissonante en la produccion, y perfeccion del Diapason, diferenciado con los puntos denegridos, tambien lo es; y pues se dixo en el Capitulo IV. sobre esta especie acompañada, y aqui la tratamos sola, hemos de vèr el tercer supuesto, que puse en este Capitulo al fol. 50. cómo se prueba; por lo que, sea lo primero, que la Quarta sola es consonante; y digo assi:

Aquella especie (por regla general) se dice ser mas consonante, y perfecta, que con mayor brevedad, y frequencia úne las vibraciones, que la componen; *sed* despues de la Octava, y la Quinta, la Quarta es la que con mayor frequencia, y brevedad úne las vibraciones de las Voces, que la componen: luego despues de la Octava, y la Quinta, es la Quarta la mas consonante, y perfecta. La menor es cierta, porque la Octava tiene una sola vibracion desordenada, la Quinta tres, la Quarta cinco, la Sexta mayor seis, la Tercera mayor siete, la Tercera menor nueve. Esto es cierto, como se puede experimentar en un Tetrachordo: luego despues de la Octava, y la Quinta, se unen con mayor frequencia las vibraciones de la Quarta: *sed* la que úne con mayor frequencia, y brevedad las vibraciones de las voces que la componen, es mas consonante, y perfecta: luego la Quarta, despues de la Octava, y la Quinta, es la mas consonante, y perfecta. Veasе el P. Tosca, lib. 1. de su Musica, Proposicion 21. fol. 374.

Segun la disposicion de nuestra averiguacion de especies, debaxo de el Diapason denegrido, en cuya operacion à un tiempo averiguamos dos especies, saliendo una en la distancia, y otra en la produccion, es preciso mudar en varios puestos el Diapason, pues no son en todos los Diapasones en una misma distancia unas las especies. Pruebase el tercer supuesto brevemente.

Nin-

Ninguna eſpecie diſſonante puede (en nueſtro Diapaſon) producir eſpecie conſonante; *ſed* la Quarta produce eſpecie conſonante: luego la Quarta es conſonante. Pruebaſe la menor con la autoridad de Kyrquer. que puſe en el Capitulo IV. hablando de la Quarta. Dice eſte Autor: *Quarta certo modo conſiderata conſonantia non eſt, parit tamen conſonantiam. Sed* produce à la Quinta: luego produce eſpecie conſonante; *ſed* no la puede producir, ſin ſerlo ella: luego *Quarta alio modo conſiderata conſonantia eſt, quia parit conſonantiam.*

Conſta la certeza de lo dicho del ſupueſto tercero, que dice, que ninguna eſpecie conſonante puede producir diſſonante, ni lo contrario. El miſmo P. Kyrq. fol. 242. Tom. 1. *ContrapunEtus diminutus ſive floridus*, *entra en Quarta.* Me parece que eſto baſta para la total ſatisfaccion del titulo del Capitulo IV. y para la total defenſa de la pobre Quarta, que la tratan con mucho deſprecio los meramente prácticos, y para algunas operaciones de la Modulacion, que es nueſtro fin.
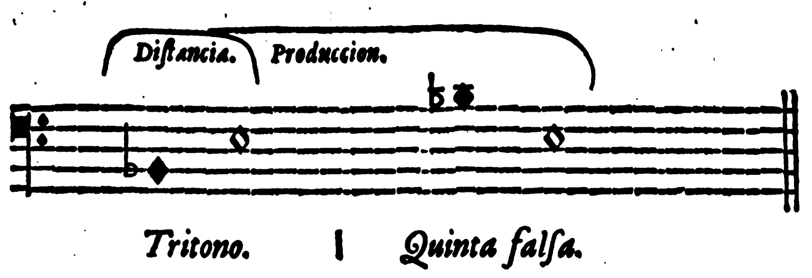
Si de una Dupla ſe abſtrahe la proporcion Superdecimaterciaparciente 32, que es de 45 á 32, ſu reſta ſerà la proporcion Superdecimanonaparciente 45, que es de 64. à 45.

REGLA.

Dupla.............	2	1	La prueba no ſe neceſsita hacer, porque saliò la porporcion en ſus minimos terminos.
Super 13 partiente 32.	45	32	
Reſta.............	64.	45.	

Dice eſta Regla, que ſi en la diſtancia ſe pone una Quarta mayor, en la produccion ſerà cabal un Semidiapente, ò Quinta menor.

Diſ



Tritono. | *Quinta falsa.*

En ſeis Reglas dexo yá averiguadas las eſpecies con ſus proporciones correſpondientes tocante á lo principal del genero Diathonico, para quien guſtaſſe de ſaber la certeza de las Reglas, y tener perfecto conocimiento de las eſpecies.

CAPITULO IX.

DE LA MANERA QUE SE HAN DE ESCRIBIR los Diapaſones, por qualquier termino que ſea.

ANtes de poner los Diapaſones, me preciſa decir brevemente el uſo del Suſtenido, Bmol, y Bquadro; porque como las Modulaciones no hacen aſsiento en un lugar, tan preſto ſe neceſsita una ſeñal, como otra, por lo que es preciſo tener bien entendido ſu uſo, para que la eſcritura eſtè lo mas clara, y arreglada, que pueda ſer. Tambien (como proprio de eſte lugar) es forzoſo poner aqui una nueva doctrina, que ſaliò à luz havrá unos quatro, ò cinco años, cuyo Autor paſſo en ſilencio; y aun ſu Obra tambien la callára, à no ſer (ſegun el miſmo Autor dice) que la eſcribiò para dár luz à los inteligentes, la que favorecerè en quanto me fuere poſsible; y en quanto fuere meneſter impugnarle, ſerà con los mas modeſtos terminos, que à mi cortedad ſe le ofrecieren, pues ſe opone quaſi à lo mas que yo tengo que de-

decir. Y pues es cosa tan corta la Obra de dicho Autor, que solamente tiene dos quartillas y media de papel, ocupando una en las reglas, y exordio al Lector, pondrè aqui ésta puntualmente, para que se véa el fundamento que tiene. Y si el dicho Autor tuviesse algo que decir contra lo que aqui se dixere, le estimarè muy mucho se digne desengañarme de mi parecer, que será por no haver yo entendido los Autores.

Regla general, para que todo Inteligente sepa poner en Musica los Substenidos, y Bmoles, que corresponden à la naturaleza de los 12. Tonos naturales, y accidentales. Esta es la cabeza de las tres reglas, que trahe dicho Autor, de la que infiero dos equivocaciones: la primera el nombre *Inteligente*, y verbo *Sepa*; pues Inteligente que no sabe, no es Inteligente: tal vez quiso decir Inteligente en otra Facultad; por este camino le disculpára, si no me huviera cerrado la puerta de esta salida al fin de dicha quartilla. La segunda equivocacion está en *la naturaleza de los* 12. *Tonos*, *&c.* Verdad es, que de la naturaleza de los 8. Tonos han escrito (hablo de los Tonos en Canto-Llano) Cerone, Kyrquer. Nassarre, Lorente, y por ultimo apenas hay Escritor de Canto-Llano, que no toque esta materia, porque se hace precisa, y tambien havia mucho cuidado (y aun hoy se debe tener) en tiempo antiguo, de seguir la naturaleza del Tono, segun que la letra pedia para la solemnidad de la Iglesia; pero no trahe Autor alguno Tratado, ò Capitulo de la naturaleza de los 12. Tonos, de lo que infiero ser equivocacion, y mas viendo, que aun con los que dán 12. Tonos en la Musica, los que derivan del Canto-Llano contra el parecer del Papa Juan XXII. que dixo: *Non incongruum, ut octo tonii omne, quod canitur numeretur, sicut octo partes orationis*, *&c.* tampoco conviene; pues quanto hay en la Obra de dicho Autor, que cita para la mayor declaracion de sus reglas, es

un

un Quinto Tono tan ſolamente, cuya circulacion paſſa por los 12. Terminos; y puede ſer, que quiſieſſe decir Terminos en lugar de Tonos, que no es de extrañar haya eſta equivocacion; pues el miſmo Autor dice, que no es Muſico, y dado que lo fuera, tampoco ſería extraño, que *aliquando dormitat Homerus.*

No dexarian de aſsiſtir grandes motivos al Autor para eſcribir las ſiguientes Reglas, pues paſſa à laſtimarſe en lo ultimo de ſu Quartilla, reprehendiendo à los Maeſtros, ſiendo aſsi, que tenia muy preſente dicho Autor la ſentencia de Horacio: *Tu nihil in magno doctus reprehendis Homero?*

Comienza la Quartilla de eſta manera: *El Principiante ha de ſaber.* Hagamos alto aqui, y pregunto: No queria el Autor enſeñar á todos los Inteligentes? No tengo que reſponder à eſto, pues conſta de la paſſada cabeza. Pues cómo ahora habla con el Principiante? Reſpondo, que ſe debe entender ſegun el refran, que dice: *Digotelo à tì, &c.* Sigue: *Que à todo termino de Suſtenidos, para hacerlos que ſean mas fuertes, ſe les ha de poner una cruz al lado, ò antes de la Solfa, ò Nota, como và en ſu apuntacion.*

Bien quiſiera diſculpar al Autor; mas aqui ſe conoce, que ignora los principios, pues la cruz no quiere decir otra coſa, que Dieſis Enarmonico, el qual no conſta de mayor cantidad, que de dos Comas, y es variacion accidental el que eſtè derecha, ò inclinada, como la uſaron todos los Antiguos. Sigue: *Y para que buelva à ſu naturaleza, ſe quitarà dicha cruz, poniendole un Suſtenido.* Aqui ſe le puede preguntar, para què fuè inventado el Bquadro en la Muſica? Sigamos la Quartilla, que ſi acaſo el Autor no dà ſolucion à eſta duda, yo reſponderè por èl: *Al contrario en termino de Bmoles, ſe pondràn al lado de la ſolfa dos Bmoles juntos.* No diſcurro haya Inteligente alguno, que no paſſe la inteligencia de la Solfa accidentada *tantum*, al nombre gene-

rico Solfa, que comprehende todas las Solfas, ò Notas; pues con dos Bmoles solos, solamente podrà accidentar todas las Notas, no saliendo alguna de aquellos signos donde el accidente estuviesse, y no en otra manera. Digo, pues, que yà se entiende lo que el Autor quiere decir, aunque no es lo mismo decir una cosa, y entenderse otra, que entenderse lo mismo que se dice. *Y para que buelva à su naturaleza, se quitaràn los dichos Bmoles, poniendole un Bmol.* Que la cruz se quitasse con un Sustenido, facilmente se le puede hacer creer à qualquier Principiante, porque vè diferente señal, que precisamente debe ser diferente significado. Pero hacer creer (no digo à los Inteligentes) à los Principiantes, que dos Bmoles se quitan poniendo otro Bmol en dicho signo, digo, que dudo lo crean: la razon es, porque no creo yo haya alguno tan tonto, que quiera creer, (paridad) que si por algun accidente se le cayessen dos cantaros en un pozo, que echando otro, havian de salir los dos.

Toda Musica, que tenga Sustenidos en la Clave, ò Llave, no se deben quitar con Bmoles, sì con Bquadros; como tambien toda la que tenga Bmoles se deben quitar con los dichos Bquadros, y no con Sustenidos. En esto dice bien el Autor N. N. y aunque no dà la razon, la darè yo por èl; y es, porque el Bquadro en la Musica fuè inventado para dividir la cuerda del Tetrachordo Sinemenon, llamada Tritesinemenon, de la Paramese del Tetrachordo Diezeugmenon, cuyas dos cuerdas tan solamente en el Systèma Guidoniano del genero Diathonico son del genero Cromatico; y como solamente servia la cuerda Tritesinemenon, quando por algun accidente se debia cantar por Bmol, el qual accidente fenecido, se restauraba otra vez el genero Diathonico, usando dicho Bquadro, ò Bduro, que llamaron los Antiguos; y haviendose inventado mas generos en la Musica, como son el Enarmonico, y Semicromatico, siempre se ha guardado en

to-

todo genero quitar, ò diferenciar el accidente de lo natural del genero, valiendose del Bquadro; y si hasta hoy se ha hecho assi con tan fundamental motivo, me precisa decir, que no hay razon para que hoy admitamos la nueva doctrina de el Autor; pues accidente es dàr à un signo Bmolado mas Bmol, y lo contrario de los Sustenidos; y si se pudieron entender antiguamente con dicha señal, y ciertamente nos havemos entendido hasta hoy, no hay razon para dexar lo bien fundado, por un parecer quizà engañado.

Sigue: *Porque haciendolo assi el Compositor, llevarà mejor su norte el Acompañante.* No tiene la culpa el Autor de decir lo que dice; pero sì el Acompañante. *Adviertese, que toda naturaleza de Musica, no tiene mas que dos especies.* Me canso yà de notar tantos errores; y assi digo, que todo lo demàs que se sigue hasta el Tiempo de Gavota (dice ser 2 por 4, del qual no digo nada, por no haver encontrado su significacion, sino en el Vocabulario Italiano, y Español el nombre Gaviota, que dice ser una especie de Paxaro blanco, que buela por la orilla del Rio, cuyo cuerpo es del tamaño de un Pichon; y si se llama Gavota, ò Gaviota, porque buela, sin la menor violencia, y aun con mayor propriedad se pudiera llamar Vencejo, pues en el Tiempo 2 por 4 es mas frequente la nota negra, que no la blanca, y tuviera dos semejanzas, que con Gavota, ò Gaviota no tiene sino una) no me parece và bien fundado, pues las reglas prácticas de acompañar con una Harpa, Guitarra, y Clavicordio, (pero mejor dirè assi) el estilo de acompañar con semejantes Instrumentos, no es el mismo, que el del Organo; pues el que acompaña bien con el Organo, observa todas las reglas de la Composicion à 4; y en los demàs Instrumentos dichos es preciso el golpèo, para que las voces no pierdan el Tono, con lo que faltan en algunas reglas. En todo lo demás, que dice de las Sexquialteras, lleva

razon, y no la lleva; pues una hay, que la pone por Sexquialtera, y es del genero Superparciente, debiendo ser del genero Superparticular, como corresponde, y se puede vèr en los Exemplos siguientes, obrando conforme queda yà enseñado.

12. 12.	24. 24.	24. 12.
$\frac{3}{2}X\frac{6}{4}$	$\frac{3}{2}X\frac{12}{8}$	$\frac{3}{2}X\frac{6}{8}$
Esta es verdadera.	*Verdadera.*	*Falsa.*

Es mala apuntacion, porque desconviene la comparacion, y debia ser asi, que tambien es falsa.

18. 16.	18. 18.
$\frac{3}{2}X\frac{8}{6}$	$\frac{3}{2}X\frac{9}{6}$

Esta, aunque es verdadera Sexquialtera, no sirve semejante apuntacion en la Musica, ni es buena comparacion, pues contraviene à la comun opinion de la significacion de los numeros, como se puede probar con los mismos exemplares buenos, y malos: que los Compositores bien saben lo que hacen; mas yà vèo, que como los numeros son de tinta, no dicen nada à quien no los entiende. Dirè, pues, la razon que tienen los Compositores, ò lo que quieren decir con los numeros. Dicen, pues, los Compositores, que asi como en el Compasillo ajustaba el Cantante quatro Seminimas, ahora que ajuste seis; y llaman los Compositores à este Tiempo Sexquialtera, no por propriedad, sì por similitud; y para que se vèa mas claro, digo, que si se lleva el Compàs Binario, toca à tres Seminimas por movimiento: luego el movimiento con las Seminimas tienen similitud de Sexquialtera, y no Propriedad.

dad. De otro modo: La Seminima en Compasillo tenia el valor de dos Corchèas, y en este Tiempo vale tres, cuyo excesso es medio de dos: luego si vale tres Corchèas la Seminima, tiene similitud de Sexquialtera, y no Propriedad.

Que los tales numeros no significan, ni quieren decir Sexquialtera con Propriedad, se prueba assi: Si el Compás se lleva Binario, y el Cantante canta seis Seminimas en un Compás, que el uno tiene dos, y el otro pone seis; de seis á dos es Tripla verdadera, y no Sexquialtera. Quando el Compàs tiene quatro movimientos, los dos son la mitad de los otros dos. Canta el Cantante sus seis Seminimas, dando dos al primer movimiento, una al segundo, dos al tercero, y una al ultimo: luego al medio del Compás ajusta el Cantante tres, y al otro medio otras tres: *sed* tres en seis se puede partir igual: luego no es Sexquialtera con Propriedad, porque la verdadera Sexquialtera es vez y media, y no puede ser otra cosa; y el Tiempo de que hablamos puede ser Sexquialtera, Tripla, ò Dupla, como queda probado.

Concluye la Quartilla el Autor de esta manera: *Y por fin, curioso Lector, te asseguro, que si te guias con estas Reglas, y las demàs que explico de los otros Instrumentos, no tendràn que censurar los Musicos. No te cause admiracion, aunque lo diga; pues haviendo registrado diferentes Papeles de algunos Maestros, aunque yo no sea Musico de Professsion, no mas que Aficionado, he visto bastantes yerros en las apuntaciones de la Nota, y Cifra; y es lastima, que sabiendo lo mas, no sepan lo menos, siendo una Ciencia tan noble, y practicada por los Principes Soberanos.* Hasta aqui es toda la doctrina del Autor, y como acabò yà, dexo de responder á este remate, por no propassarme de los terminos que tengo ofrecidos.

Para los que aqui leyeren me ha parecido poner unos avisos, que serviràn (como espero) de mucho provecho; porque

que no pierde el Inteligente por ser callado, y humilde, y el que no fuere inteligente, hace mal en juzgar la doctrina de ellos. Tenga cuidado el Lector con lo que se sigue. Plutarco en la Pueril Educacion dice: *Quod tacitum est, aliquando tamen dici potest; non autem quod dictum est taceri, cum jam effusum sit.* Xenocrates discretamente se supo hacer mudo; y preguntandole el motivo, cobrò la habla para nuestra enseñanza, diciendo: *Quia dixisse, me aliquando pœnituit, tacuisse numquam.* En los Proverbios de Salomòn al cap. 21. se lee: *Audiens sapiens sapientior erit*; que para oìr se necessita callar; y aun el Profeta David parece que rogaba á Dios le diesse la gracia del silencio, Psalm. 140. v. 3. *Pone Domine custodiam ori meo*, y parece, que pedia esto para ser corregido del Justo; pues en el verso 5. del mismo Psalmo dice: *Corripiet me justus in misericordia.* Y Boecio en la Disciplina Escolastica al cap. 6. se lastìma de los que quieren ser Maestros antes de haver los tales sido discipulos, con aquellas sentenciosas palabras: *Miserum est esse Magistrum, qui numquam novit se esse discipulum.* Los tales serán (por mas que hagan el Proto-Maestro) la risa de los Sabios, y dirán, confusos de haver quebrantado el silencio, lo de el Profeta David, Psalm. 21. v. 7. *Omnes videntes me, deriserunt me.*

Como sea tan frequente el passar diferentes Terminos, segun el orden de la Modulacion, que se empezáre, apenas hay movimiento, que no haya que crecer, ò menguar á las especies, para que sea formado el Diapason en una de las dos maneras, que dexo dicho en el cap. 6. Con toda perfeccion es menester saber, que el Bquadro es comun en todo Accidente: este Accidente de que aqui hablamos, es en dos maneras, uno es formacion de Tono, y otro es perfeccion de especie: la formacion de Tono es, quando se ponen uno, dos, ò mas Sustenidos en la Clave, cuyos puntos son accidentados por causa de los Sustenidos; y lo mismo sucede con los Bmoles, has-

ta

ta tanto, que accidentando los puntos neceſſarios, forman las voces miſmas del Diapaſon, que ſe quiere poner. El otro accidente de eſpecie es, quando una eſpecie es menor, ò mayor reſpecto al Diapaſon, y eſta debe ſer accidentada: v. g. me manda la regla, que á tal movimiento del Baxo úſe de Tercera mayor, la que en el Tono es menor, como ſi paſſando el Baxo deſde Alamire á Dlaſolre, la Tercera, que es Cſolfaut natural (reſpecto al primer Tono) de Alamire del Baxo, ſe hará accidental, y Tercera mayor, poniendo en dicho ſigno un Suſtenido: y de todo lo dicho ſacamos eſta regla general: *Todo Suſtenido, aſsi natural*, (que en la práctica ſe entiende el que eſtá en la Clave, y eſpeculativamente ſon accidentales, aſsi unos, como otros) *como accidental, ſe debe quitar con un Bquadro*: la miſma regla ſirve para los Bmoles. De lo dicho ſe infiere aun mas; y es, que no ſiempre ſe baxa una Nota con Bmol, ni ſiempre con Suſtenido ſe ſube: lo miſmo digo de la tranſportacion de los Tonos. Solamente faltan otras reglas para que ſe entienda bien la práctica del Bmol, Bquadro, y Suſtenido, y ſon las ſiguientes:

Siempre que alguna Canturìa debà paſſàr deſde la Propriedad de Bmol á la de Bquadro, ſe uſa de Bquadro, y no de Suſtenido. Siempre que paſſe de la Propriedad de Bquadro á la de Bmol, ſe uſa de Bmol, y no de Bquadro. Siempre que paſſe de Termino Natural al Accidental, cuya poſicion debe ſer de 4 Comas, hablando (ſegun la práctica comun) debe ſer con Suſtenido, y no con B♮, cuya figura tiene la hechura de las 4 Comas, ſignificadas en las quatro rayas. Figuraſe aſsi ✱. Y por ultimo digo, que nunca ſe deben poner dos Bmoles, ni Cruces: los dos Bmoles, porque ſon albarda ſobre albarda, y las Cruces ſignifican (como quieren los Prácticos) lo que no hay en el Diapaſon; y quando el Diapaſon eſtuvieſſe dividido en eſſos minimos Terminos, ſepan los Prácticos, que no han adelantado nada; porque Elami mas Suſtenido deſde el Tiempo de

Gui-

Guido Aretino, se conoce ser Gsolreut blando, una Coma mas alto, que Ffaut Sustenido, cuyo signo ni las Harpas, Guitarras, Organos, ni Clavicordios, regularmente hablando, no le tienen; aunque yá dixe, que se podia encontrar semejante division, no en Guitarra, mas sì en los demás Instrumentos, que llevo dichos. La prueba la dá clara el genero Enarmonico, cuya figura es como dixe arriba, assi ✕, que para formar un Tono Sexquioctavo, segun las reglas que dexo dichas, (son las verdaderas, como de sus mismas pruebas consta) lo harà qualquiera con evidencia, y leyendo los Libros, verá poderse formar lo mismo que dicen, sin necessitar poner mas cruz, que la primera, para empezar la Obra, como nos enseña el Cathecismo.

Despues de lo dicho se debe advertir con mucha atencion, para no errar la consonancia de la Modulacion, en toda formacion de Diapason, sea el Termino que se quisiesse, lo primero, que todo Diapason, ò bien es de Tercera mayor, ò bien de Tercera menor; pero si los Tonos tuvieran que unirse con los del Canto Llano, entonces no guardan todos una misma formacion de Diapason, aunque convienen en lo que digo de constar, ò de Tercera menor, ò de Tercera mayor: es menester que en estos se estè en su propria formacion, que no es éste lugar proprio de tratarlos; pero quien gustasse verlos, los podrà vèr en Cerone en el lib. 16. desde el cap. 8. hasta el 19. inclusive; y en el P. Nassarre, en su Escuela Musica, Parte 2. sus clausulas desde el fol. 346. hasta 360. inclusivè; pues siguiendo la comun práctica de España è Italia, no hay mas que los dos que dixe, para toda especie de Musica suelta, cuyas formaciones son de esta manera: De Tercera menor dicen las voces, que componen dicho Diapason, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*. Este se puede escribir por doce Terminos. El Diapason de Tercera mayor le forman las voces, diciendo, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*; y tambien se puede escribir por otros doce Termi-

no

nos. Los que pienſan, que para baxar un Tono de un Termino á otro, es preciſo que ſea con Bmoles, porque el Bmol es inventado para baxar, y lo contrario los Suſtenidos para ſubir; digo, que padecen engaño: y ſi no, lean al P. Naſſarre en la Tranſportacion de Tonos, Parte ſegunda de ſu Eſcuela Muſica, cap. 15. lib. 3. fol. 348. y en la primera al cap. 16. lib. 3. fol. 315. por lo que digo, que ſe deben eſcribir con las ſeñales, que mas manifeſtaren ſu formacion de Voces, y mejor vinieren para la claridad de la eſcritura; cuyas formaciones ſon como ſe ſigue.



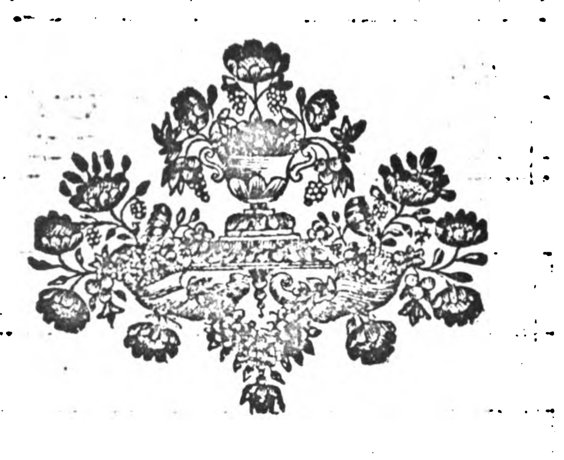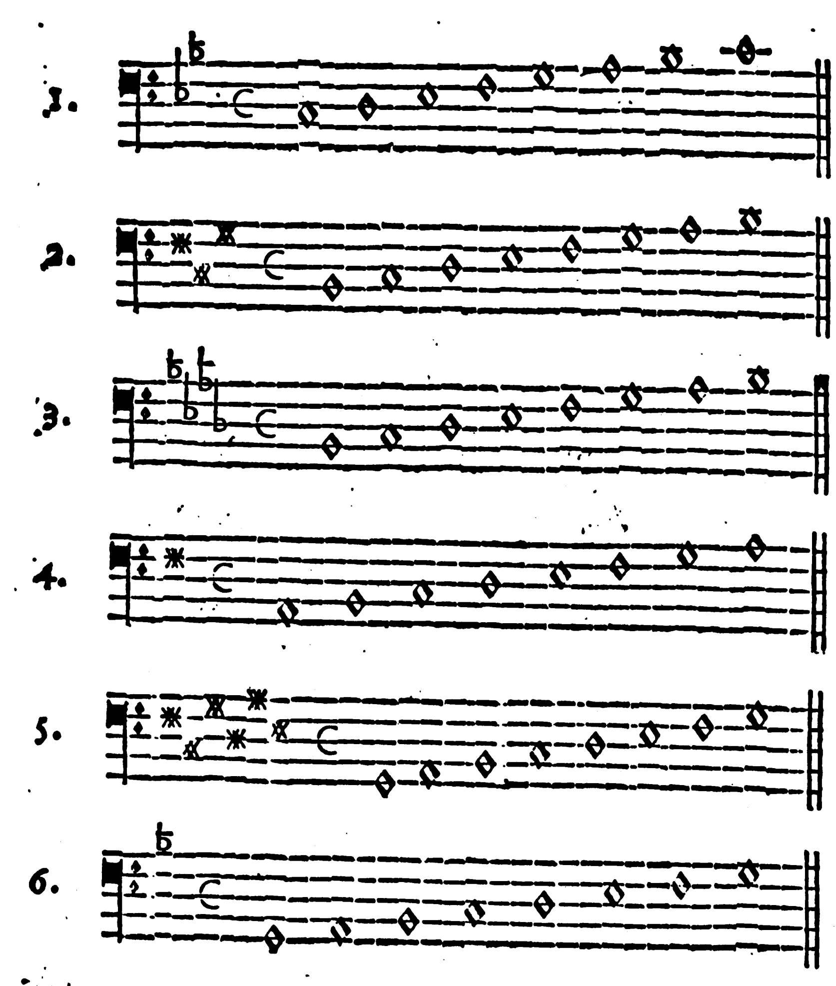
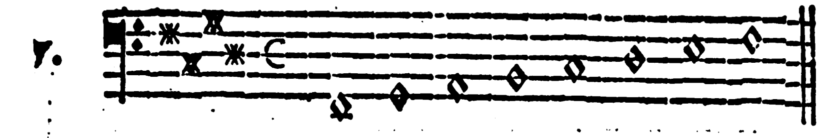


TABLA DE LA FORMACION de los Diapasones de Tercera mayor, y menor por todos los Terminos.

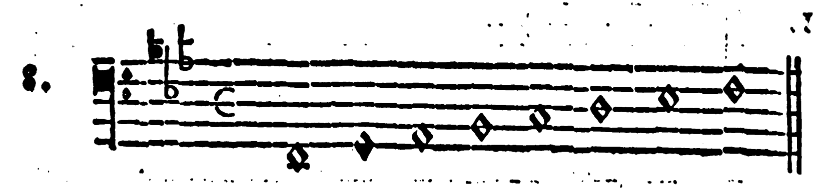
Diapasones con Tercera menor.



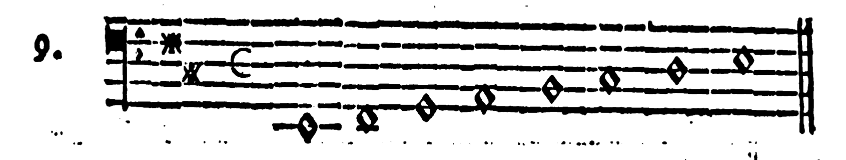
7.



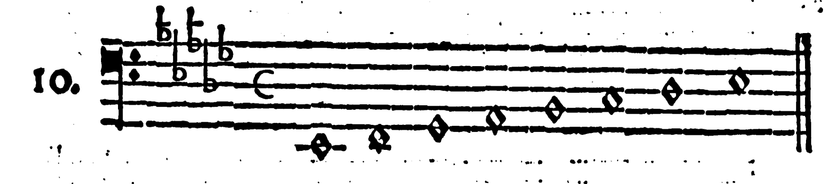
8.



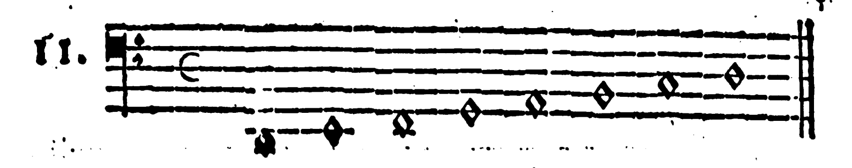
9.



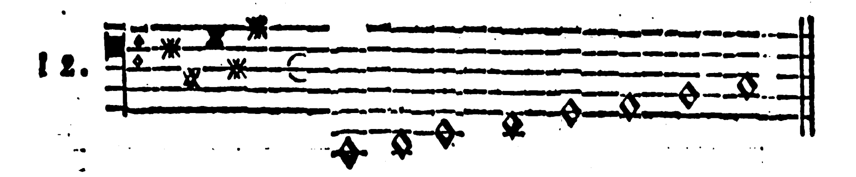
10.



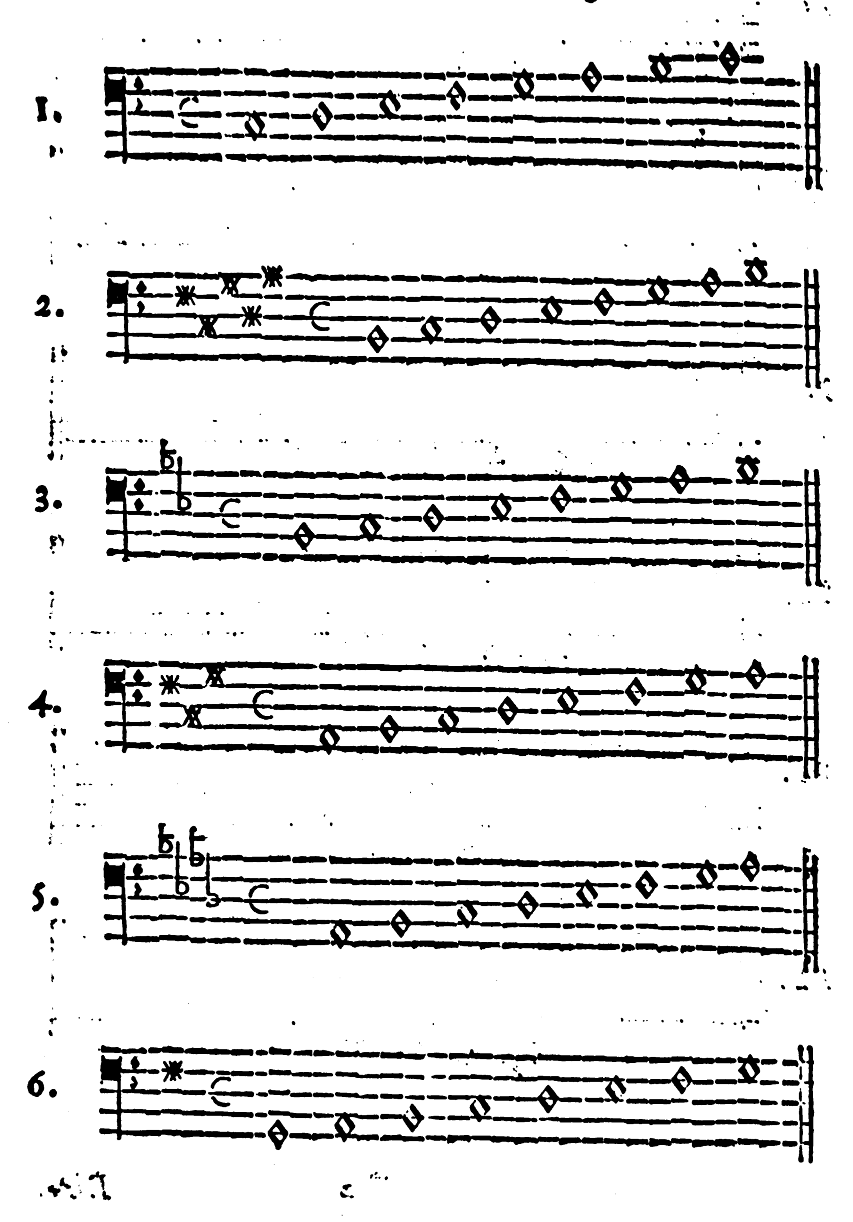
11.

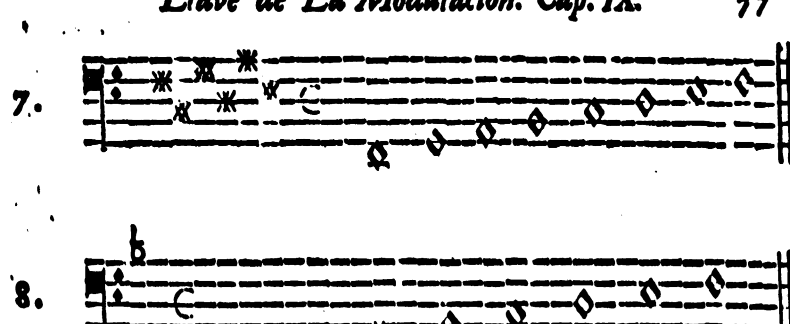


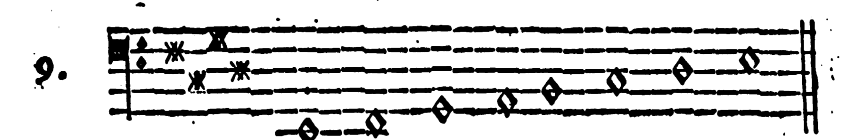
12.

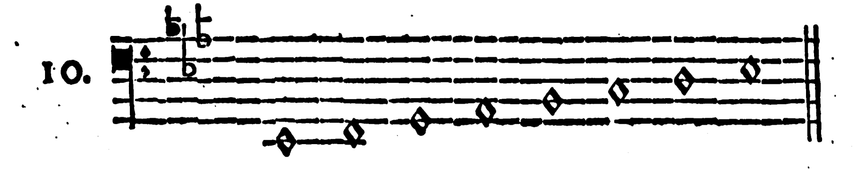


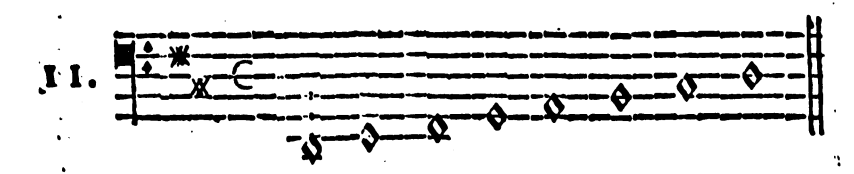
Diapasones con Tercera mayor.

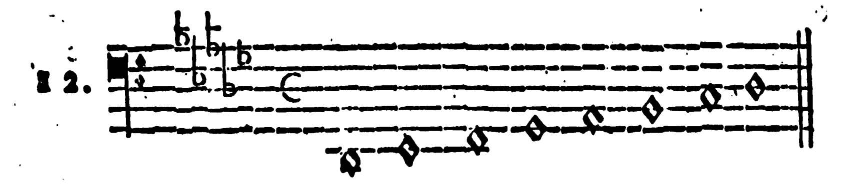












Por

Por si acaso se ha olvidado lo que dexo yá dicho en el Capitulo V. digo, que aunque es verdad, que rigurosamente no hay punto alguno accidental, que estè en su propria proporcion, (en el Capitulo passado tambien se dixo algo de esto) por lo mismo digo ahora, que estando el repartimiento en la templadura con discrecion, se puede suplir el blando de Gsolreut, v. g. con el Sustenido de Ffaut, y lo mismo digo de todos los demàs, con lo que yá no queda que dudar en este Capitulo. Procúre el que quisiesse Modular con primor, de estàr bien puesto en lo que queda dicho, que facilmente lograrà lo que se sigue. Y por fin de este Capitulo digo, que respecto de que lo del tiempo antiguo buelve, como es el poner Sustenido en Elami, no le pongan cruces, que es proprio del genero Enarmonico; y tal accidente en tal signo es propria señal la ⨯, que significa tambien dos Comas, tomada por Diesis mayor; y assi, quando se le quiera añadir mas, se le puede poner un Sustenido, que con essas dos señales quasi alcanza un Tono menor: tengo en mi favor á Cerone, Kyrq. y Tosca. Y para que sepan la antiguedad que esto tiene, digo, que Olympo, Musico, fuè el que inventò dicho genero 218. años antes de la venida de Christo nuestro Bien, como lo refiere Don Pedro Cerone, lib. 2. cap. 32. fol. 250. Pedro Aaron, Plutarco, y el Docto Zarlino. En el mismo citado capitulo de Cerone encontraràn la antiguedad del Modular; y en la cita de Boecio, que pone en la margen, hay equivocacion, pues debe decir al lib. 4. cap. 3. Y dice Boecio, que cantaban sus Modulaciones por los tres generos los Griegos. Y obrando assi como digo, siempre el Bquadro puede restituìr el accidente à su genero, y me parece esto mas facil, y claro.

CA-

CAPITULO X.

DE LA HARMONÌA, Y MODULACION.

LA Harmonìa no es otra cosa, *que una resulta de muchas cosas iguales, y grados desiguales.* Jorge Beneto dice: *Tanto mas serà perfecta Musica, quanto fuere compuesta de mas perfecta harmonìa; y tanto mas perfecta serà la harmonìa, quanto sea resultancia de mayor variedad.* La variedad en la Musica solamente la causan dos cosas, que son Tiempo, y Modulacion: el Tiempo, porque con èl se explican los afectos de que se debe revestir la Composicion, para significar el sentido, què la letra tiene: la Modulacion, porque diversos Terminos dulcifica.

La Modulacion (segun Don Pedro Cerone, lib. 2. cap. 26. fol. 238.) *es un movimiento hecho de un son à otro, por diversos intervalos, con medida, dulzor, y concierto.* Y sigue: *El qual se halla en todo genero de harmonìa*; por lo que digo, que no se puede dàr Modulacion buena, sin harmonìa; pero sì harmonìa, sin Modulacion. Modulacion viene del verbo Latino *Modulor*, que significa cantar con dulzura, y suavidad.

En tiempo del famoso Zarlino, que floreciò (segun se colige de Cerone) en los ultimos años del siglo de 1500. hacian Modulaciones, como las hacen hoy dia los que componen (como se suele decir) de caxon, que despues de doscientos años de uso, yà se puede llamar assi; y para que vean que es verdad, lean en Zarlino al lib. 2. de sus Demonstraciones Harmonicas, y se desengañaràn. No faltan hoy dia excelentes, y peritos Maestros, que modulan sus obras con tal acierto, y primor, que verdaderamente es una gloria tal concen-

cento, y suavidad: es lo ultimo que se ha descubierto, y excede à todo lo demàs, cuya manera de proceder dirèmos ahora; aunque antes hay tres cosas que advertir, la primera es, que se sepa bien la definicion, que con esto se puede responder à los que no quieren que la Composicion salga de sus Terminos regulares, que esto se llama Composicion de caxon, pues es Autor el que la dá, que excede (entiendase en esta Facultad) à quantos han escrito de Musica; y añado, que si es Composicion, que no tiene Modulacion, carece de perfeccion.

La segunda, que aqui solamente darè luz para la práctica de las Modulaciones agitadas con sus exemplares; y aunque esto mismo dà luz para el proceder de la Modulacion lenta, no tocarè ésta aqui, porque necessitaba otro volumen como éste, ò poco menos; pero con el favor de Dios le prometo dàr, si me concede vida, y salud.

La tercera es, que sepan los que lo ignoran, que la suavidad de la Modulacion depende de dos cosas tan solamente, que son Conocimiento, y Suspension. La del Conocimiento solo consiste en saber cómo se ha de buscar la Quinta del Tono que se desea, para proceder segun la definicion, aunque venga de Termino, que parece repugnante. La Suspension sirve, para que no extrañe el oìdo el camino, que con rodèo le lleva al fin que se desea, y le extravìa del primer conocimiento que caminaba. La Suspension sirve para la Modulacion lenta, y no para la agitada: *Modulatio agitata est illa, quæ de remoto loco brevissimè ad proprium pervenit.* Dice esta definicion, que la Modulacion agitada es aquella, que con toda presteza passà del Termino Remoto al Proprio. Debese entender esta definicion en esta manera: Quando una Canturìa està muy extraviada del primer Diapason, en el qual debe tener su Final, y es preciso hacer Clausula en èl promptamente; como le sucede al Organista, quando le hacen señal para que dexe de tocar un Ofertorio, (cuyas Modulaciones iràn

aqui

aqui puestas) no se ha de entender, que se ha de hacer el Final en aquel mismo signo donde se encuentra; sino que passe con ligereza, y suavidad al Termino que es la tal obra; porque de ésta toma la Propriedad en buena inteligencia, y no del Termino en que està: que aun por esso uno se llama Remoto, y otro Proprio; para cuyo fin se siguen las Reglas generales.

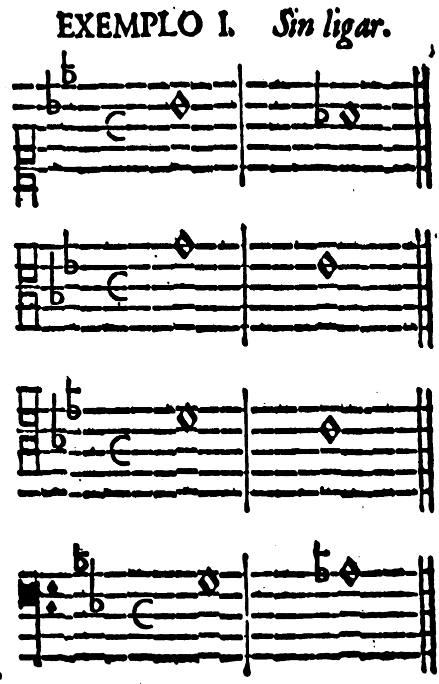
1.ª No se passarà de un Termino à otro, sin que alguna de sus especies consonantes tenga parte con el Termino siguiente; quando no, sea lo contrario con Ligadura.

2.ª Para que qualquier Modulacion salga sonora, se procurarà coger la Quinta del Tono que se desea.

3.ª Si algun Termino repugnasse con el que se desea, contrario con contrario se vence.

4.ª En tanto serà mas sonora la Modulacion, en quanto proceda por movimientos alternantes de sones Graves, y Sobre-agudos.
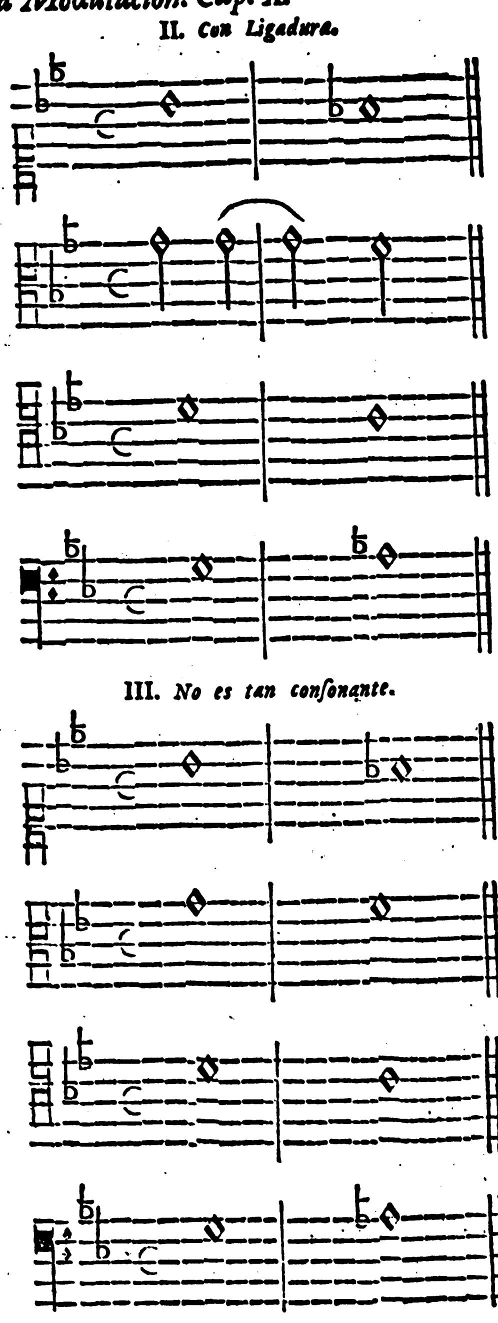
EXEMPLO I. *Sin ligar.*



Explicanse las quatro Reglas. 1.ª *No se passarà, &c.* Manda esta Regla, que no se passe el Baxo nunca por parage, en el qual no haya alguna de sus especies consonantes anteriores, que sea parte de lo que se sigue; y quando el Baxo passàre à otro Termino, que antes no tuvo especie alguna, que diga con dicho Termino: V. g. està la consonancia puesta sobre el Baxo, que es Gsolreut, y passa el Baxo en

L Ala-

Alamire blando, claramente ſe vè, que ni la Tercera de Gſolreut, ni la Quinta, ni la Octava dicen con Alamire blando, que es el ſigno que ſe ſigue; y aſsi pide ſemejante Baxo, que ſe invierta el orden de la primera Regla, (por lo que eſſa Regla tan ſolamente no ſe llamarà general) poniendo Ligadura en dicho Baxo; que eſto es mucho mas ſonoro que no acompañarle con Tercera, y Sexta. La razon es, porque queda ſonando parte de lo que havia antes ſonado en Gſolreut; y aſsi ſe dulcifica por varios movimientos tan encadenados, que no es poſsible que ſe ſienta ſino una harmonìa, que eleva. El paſſar de un Termino á otro contra eſta Regla, ſolo puede ſer



ser con una Suspension antes; de otra manera, nunca saldrà plausible al oìdo. Adviertase en los Exemplos todo lo dicho.

IV. *Por Suspension.*
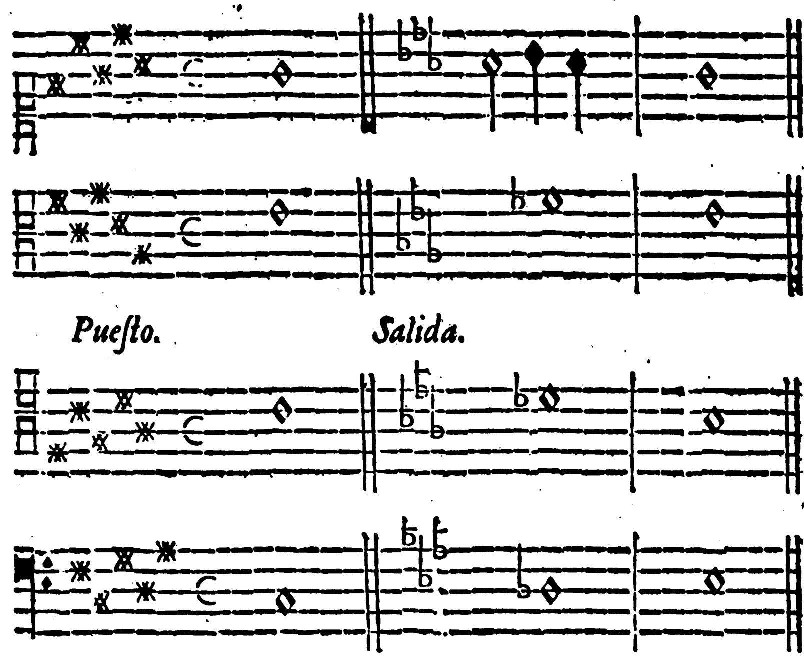
Para quitar toda equivocacion, digo, que aqui no tratamos casos de Composicion, sino solamente la perfeccion de la Modulacion agitada, que los tres primeros exemplos son todos buenos en *ly* Composicion; mas no todos son conducentes al fin de la materia, que aqui tratamos. El quarto Exemplar tampoco es útil para la Modulacion agitada; y asi es preciso distinguir en una Composicion, quándo hay Modulacion, y quándo no, que con esso se distinguirà lo uno de lo otro.

2.ª Regla. *Para que qualquiera Modulacion, &c.* Manda esta Regla general, que el fin de la Modulacion agitada debe ser procurar coger la Quinta del Tono, ò Termino que se desea: ésta de los exemplares prácticos se podrà inferir su operacion.

3.ª Regla. *Si algun Termino repugnante con el que se desea, &c.* Dice esta Regla general, que quando hay algun Termino de Sustenidos, v. g. que parece ser repugnante dicho Termino, si el que se desea tiene Bmoles, que fingiendo los

 mis-

mismos signos Sustenidos, Bmoles, es facil la salida. Veasse en el Exemplo siguiente, previniendo antes, que el mismo signo es donde dice *Puesto*, que *Salida*, aunque en rigor, como queda probado, no lo sea. Lo mismo se entiende del Bmol al Sustenido.



4.ª Regla. *En tanto serà mas sonora, &c.* Manda esta Regla general, que no se muevan las voces todas juntas, sino alternativamente, y que de toda salida sean los principales movimientos en la parte inferior, y superior: la razon es, porque el oìdo percibe mejor estas dos partes, que no las de el medio; y en toda Modulacion se observarà, que las voces de el medio, como son Contralto, y Tenor, solamente acompañen, siguiendo la consonancia que se pidiere.

Para aprender á obrar perfectamente los Principiantes, que jamàs entraron en semejante laberynto, como es éste de la
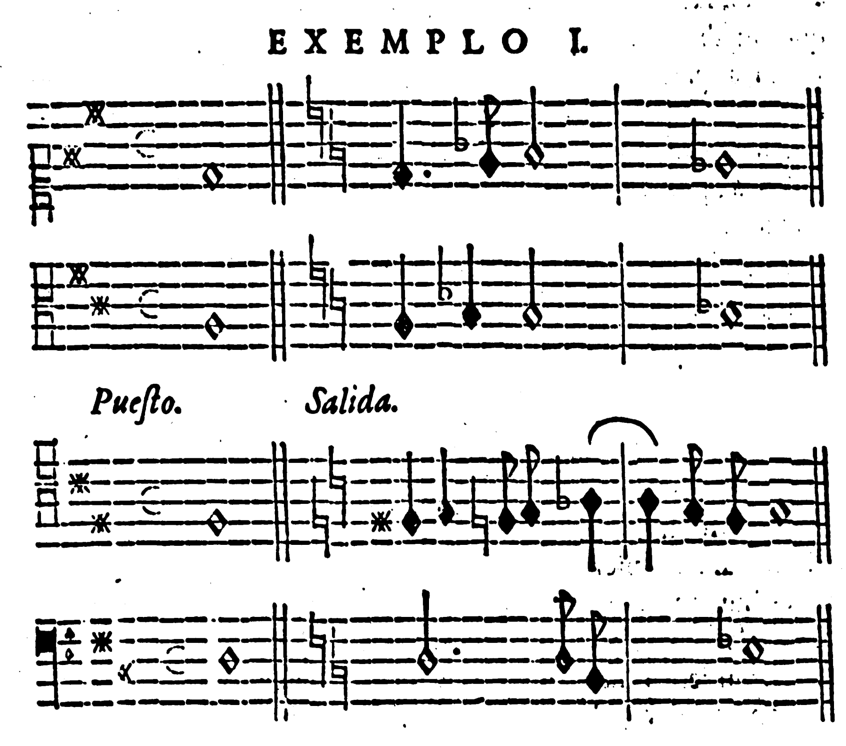
a Modulacion, es menester tengan bien sabìdas las Reglas, que quedan dichas, y que se assignen un Termino fixo, al qual vayan à parar los 22, conforme yo lo assignarè ahora; y procurando adelantar, ò à lo menos imitar lo que aqui se ponga, lograràn un perfecto conocimiento de dicha materia.

Sea, pues, para mì el Termino señalado Elami blando, en donde han de ir à parar los 22 Terminos, empezando desde Dlasolre con Tercera mayor; y dando razon de cómo se obra, y se procede en el primer puesto, y salida, por èl se podràn sacar los demás.

Para salir de dicho Termino valgome de Quarta natural, y Sexta menor, que es el primer movimiento, (se pondrà un quatro claro, para que se entienda mejor, y por èl se podrà inferir cómo se ha de obrar en Composicion; que no es lo mismo Modulacion para voces humanas, que para voz instrumental: la diferencia està, en que si la Modulacion es de voces humanas, se deben mover segun pertenezca, aunque sean dos, ò tres juntas; pero siempre que pueda ser, se pondrà el movimiento una tras otra: en la Modulacion instrumental conforme queda dicho. No era mi animo poner en este Capitulo nada que perteneciesse à voz humana; pero tampoco quiero, que à los Compositores no les sea declarada esta mi Llave) y subiendo la voz, que estè en Octava del Baxo, à la Tercera menor, se pondrà dicha Quarta en Octava de la dicha Tercera menor, subiendo *gradatim* à buscar la Quinta falsa del Baxo; y moviendo el Baxo, despues passará al Termino que se desea.

EXEM-

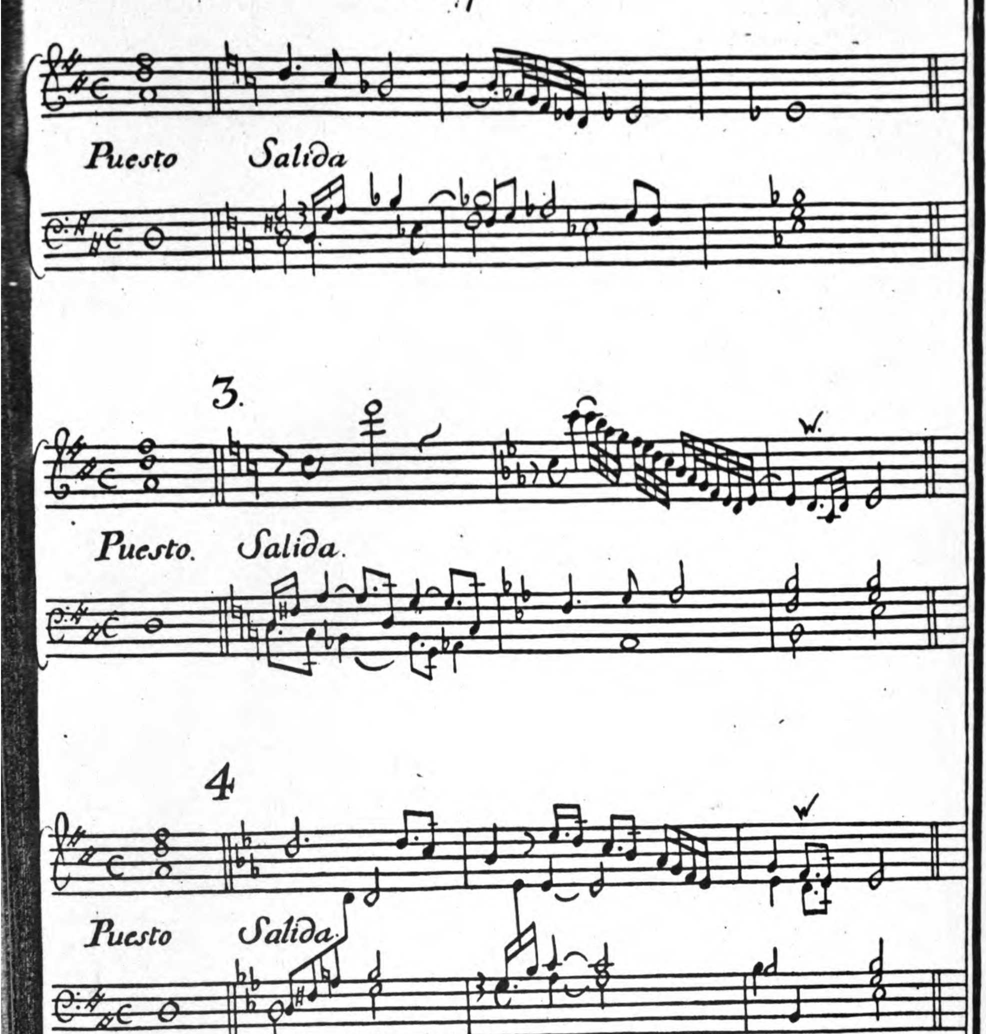
EXEMPLO I.



La razon por que esto, no solamente no causa dissonancia, sino antes gran harmonìa, es, porque la Sexta menor, que està en la segunda parte del Compàs de la salida, es Quinta perfecta de lo futuro, ò Termino, en que ha de ir à parar el Baxo, y consonante del Termino presente, en que dicho Baxo se halla; y como la Sexta menor està acompañada de la Quarta natural, que tiene el Tenor, por consiguiente supone Diapason de Gsolreut con Tercera menor; (Vease el cap. IV.) y como cada Tono admite un Bmol, por consiguiente passa el Tiple arregladamente por Elami blando: passando por dicho signo, hace forzosa la Tercera menor, y llama al Diapason de Bfami blando, el qual yà consta de dos Bmoles: con que pudiendosele añadir otro, serà Alamire blando, puesto en donde passa el Tenor: llegado alli el Tenor, precisamente debe salir el Baxo de su puesto, y debe salir al Termino que se señalò.

De esta primera operacion se puede inferir quàn necessario sea quanto queda otras veces explicado; y tambien, como à semejante Modulacion le conviene el nombre de Agitada, pues apenas llega à una Regla, quando yà passa à otra. Veanse los Exemplos siguientes.

Exem-


Exemplo 2.
Puesto
Salida
3.
Puesto.
Salida.
W.
4
Puesto
Salida.
W

Explicacion de la Lamina.

El ſegundo Exemplo es en todo parecido al paſſado, y ſolo ſe diſtingue en trocar la harmonìa, diciendo la parte inferior lo que dixo la ſuperior; y aunque es toda la miſma ſalida, no es una miſma la harmonìa, ni el ſonido, pues todo ſonido Grave mueve con mas atencion al oìdo.

Eſte Exemplo no tiene menos razon para ſonar bien, que el paſſàdo, pues le aſsiſten las miſmas conſonancias, aunque con diferente harmonìa, la qual es cauſada por eſtàr las voces trocadas; y quedò bien probado en la produccion de las eſpecies, que toda eſpecie diſſonante, producia diſſonante, y la conſonante, conſonante: de lo que ſe ſigue preciſamente, que ſi en el Exemplo antecedente eſtuvo bien hecha la ligadura, tambien lo eſtarà ahora, pues conſta éſte de lo miſmo que el paſſado.

El ſegundo Termino es Dlaſolre con Tercera menor, que para paſſàr al Termino ſeñalado, ſe debe tener la parte ſuperior, que eſtà en Tercera, quieta, y debe baxar tres puntos el Baxo, ò por lo menos paſſar por el Diapaſon de Bfami blando, y con eſto cumplirà con la primera Regla, que dice: *No ſe paſſarà de un Termino à otro, ſin que alguna de ſus eſpecies conſonantes tenga parte con el Termino ſiguiente.* Porque ſi la parte ſuperior eſtà parada en Tercera de dicho ſigno, ò pueſto primero, al movimiento del Baxo ſale la Quinta de aquel verdadero Termino, y aſsi tiene parte con el primer Termino, y con el ſegundo: llegado alli el Baxo, paſſarà la parte ſuperior con un buen cantar, por dicho Diapaſon de Bfami blando, paſſando por Alamire blando, haciendo alguna demonſtracion en dicho ſigno, como es Trino, Apoyatura, ò Mordiente, bolviendoſe à parar

rar en dicho Alamire blando, para dàr lugar à que el Baxo tenga movimiento, para passar al Termino que se pretende. Veanse los quatro Exemplos siguientes.

Exem-



Exemplo. 1

w.

Puesta Salida.

2.

w.

Puesta Salida.

3.

w.
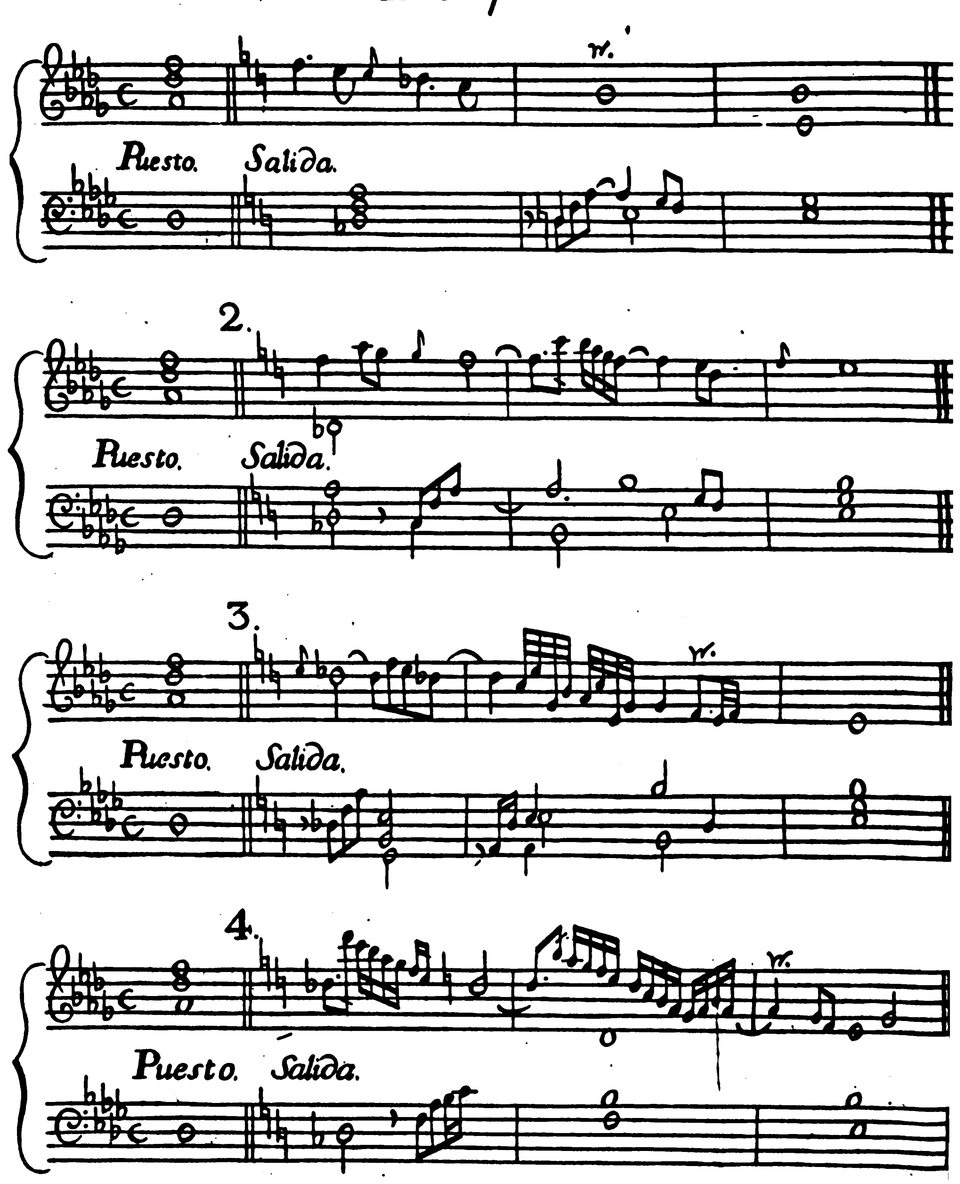
Puesta Salida.

4.

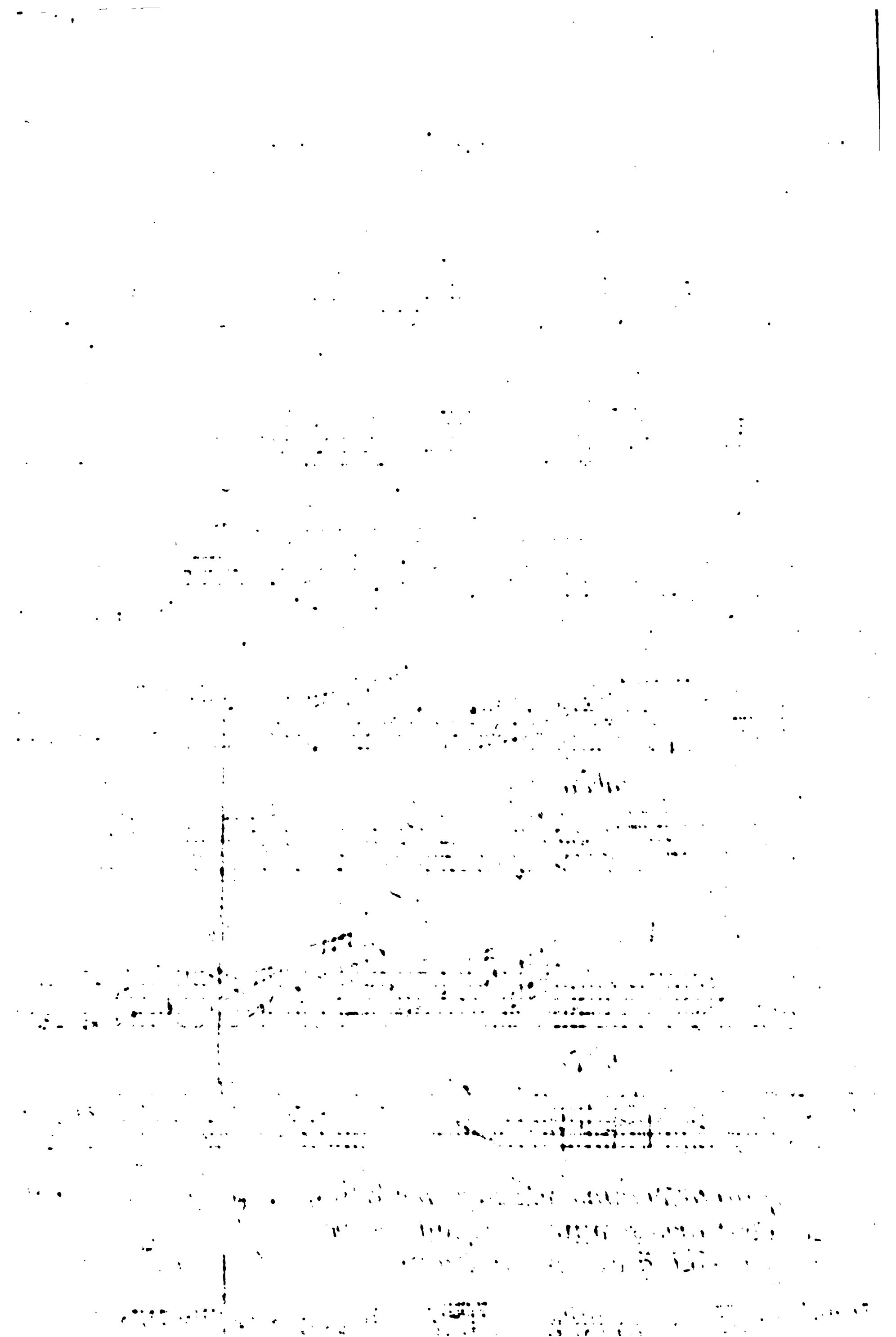
w.
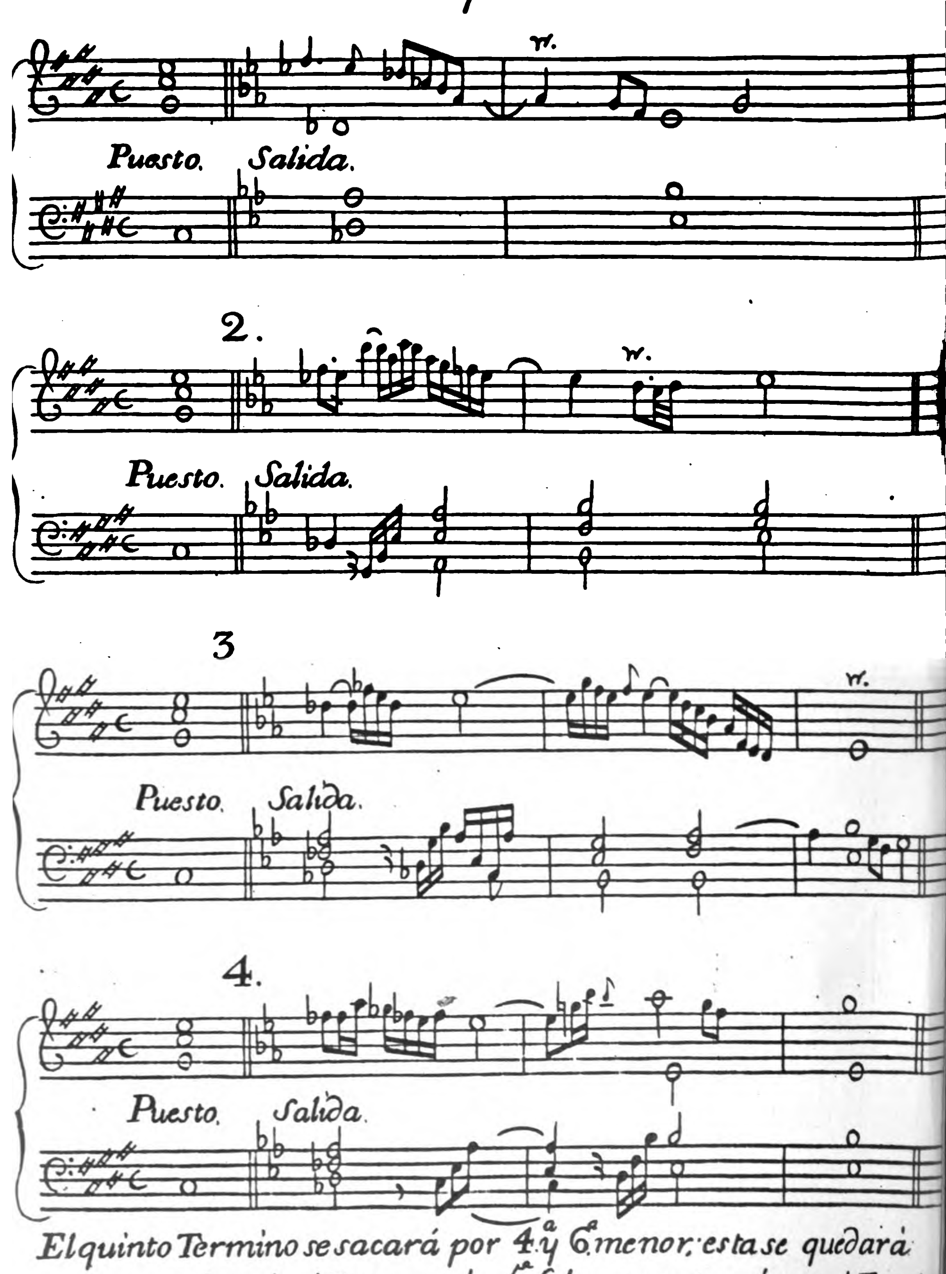
Puesto Salida

El tercer Termino, es muy claro, pues no ay mas que quitar el Bmol del Baxo, procediendo por 5.ª falsa, con la qual se hace preciso el Tono deseado: Como se puede ver en los quatro Exemplos q̃ se siguen.
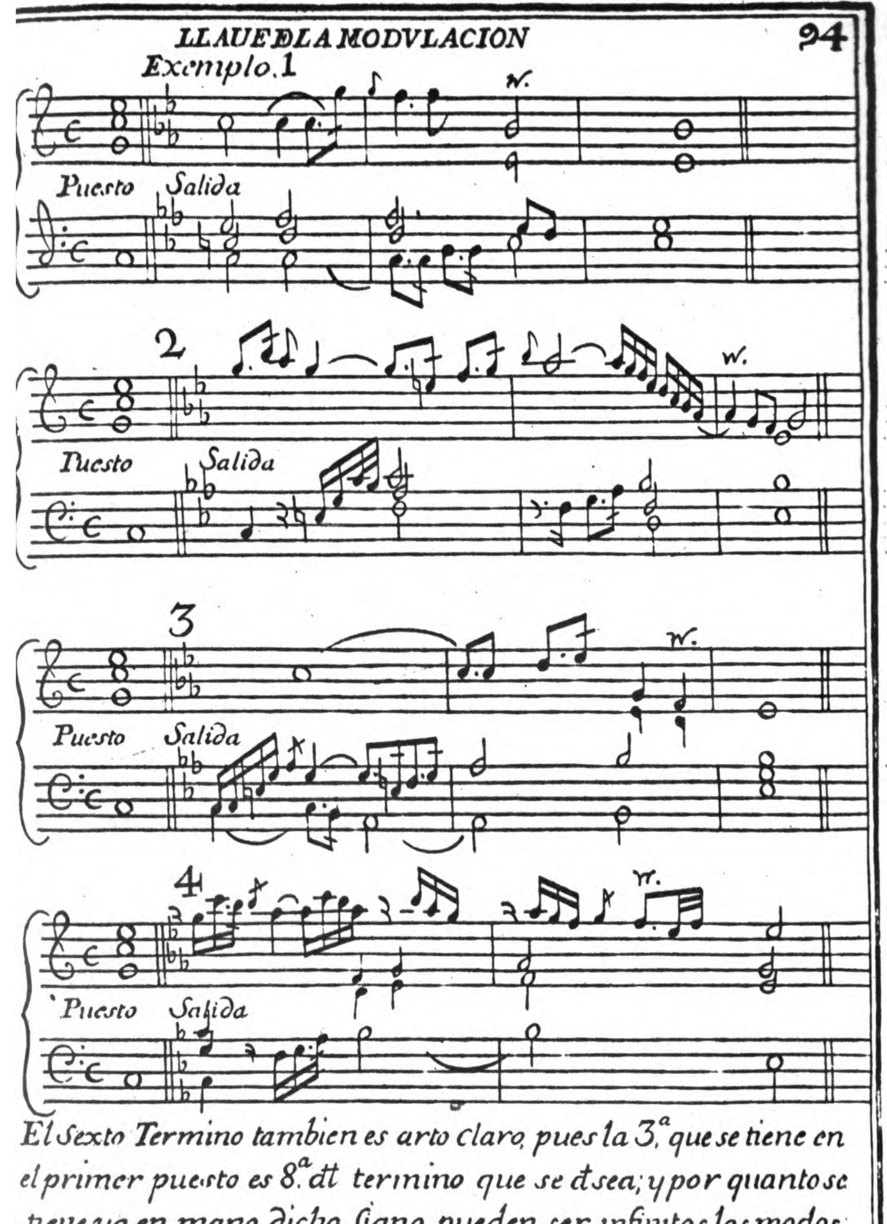


El quarto Termino se sacara por la Regla gener.l q.e dice Contrar con Contrario se vence; que con sola vna caida d la parte Superi se lograra lo q̄ se pretende Veanse los quatro Exemplos, q̄ se sigu
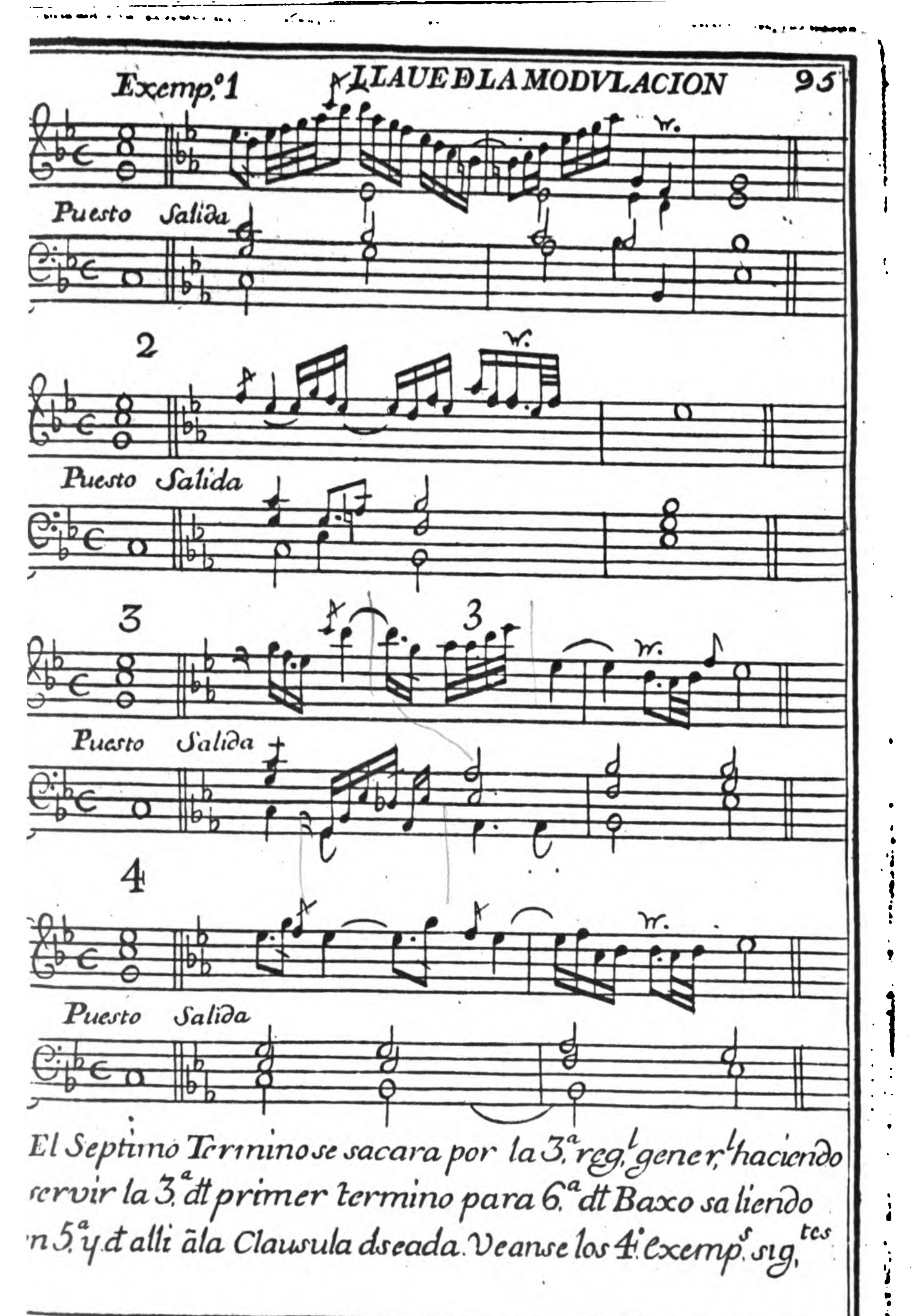




El quinto Termino se sacará por 4.ª y 6.ª menor, esta se quedará quieta, y subiendo el Baxo por la 5.ª falsa encontrará con el Termino, q̄ se desea. Veanse los quatro Exemplos siguientes.
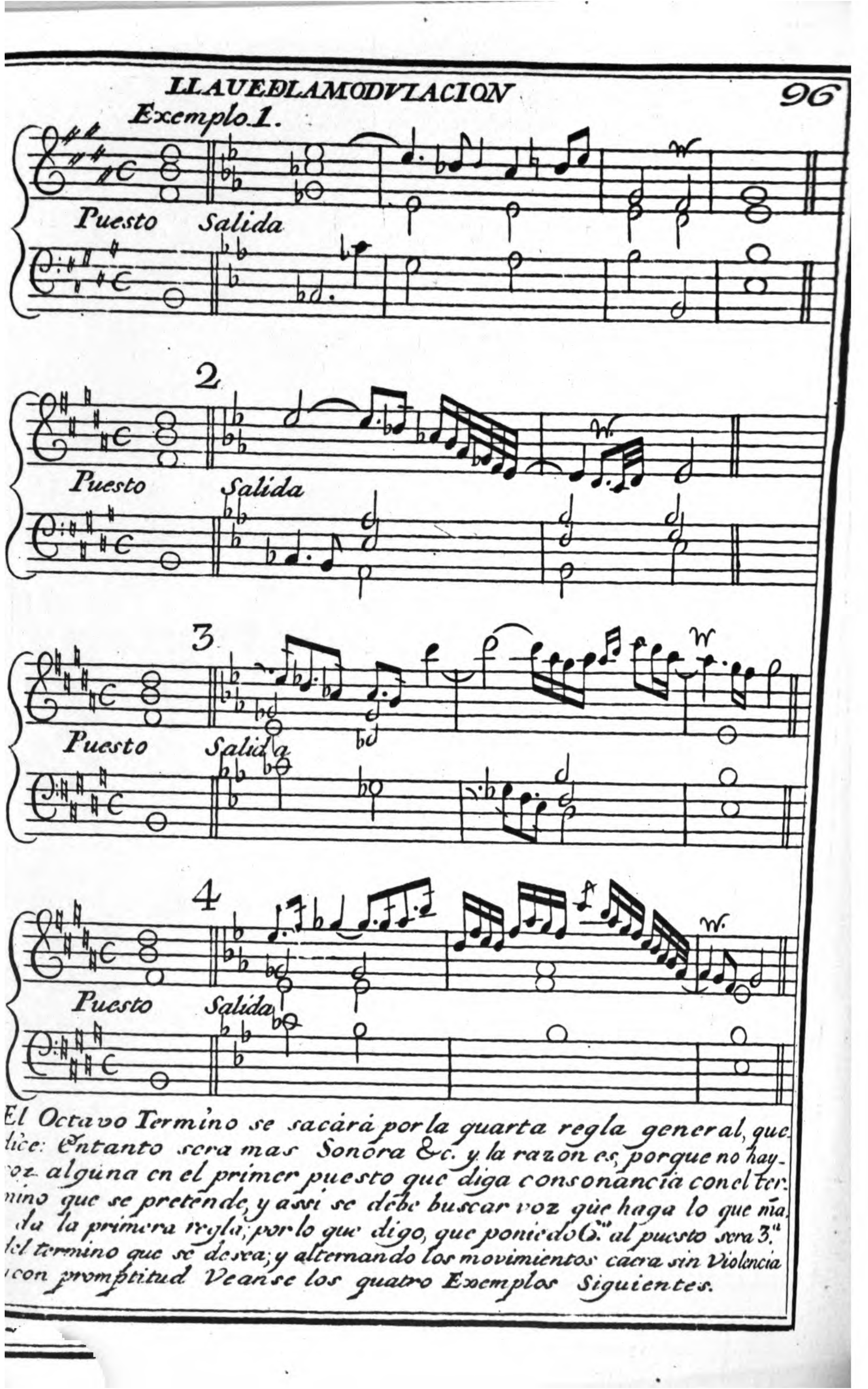
ara
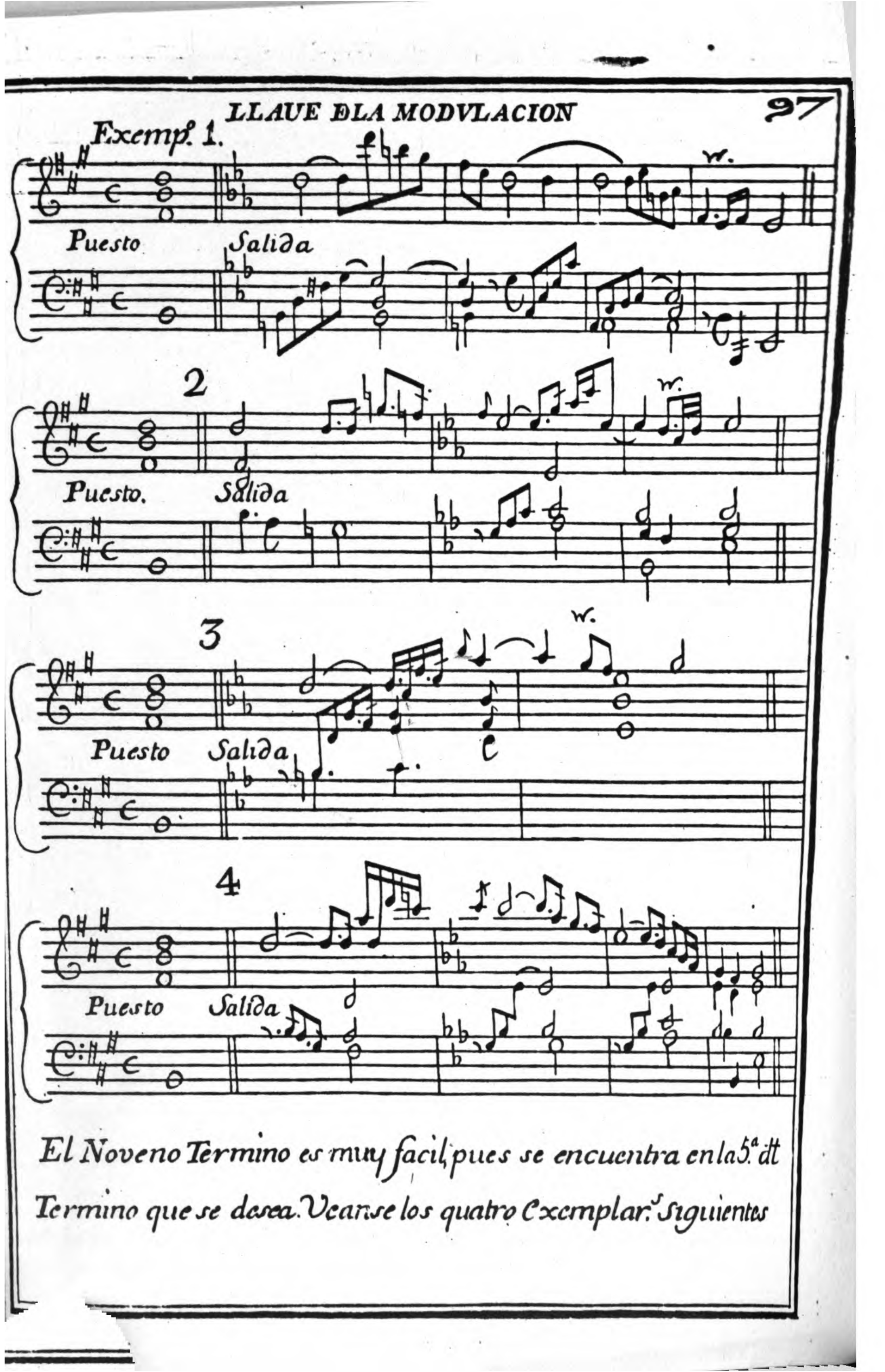


El Sexto Termino tambien es arto claro, pues la 3.ª que se tiene en el primer puesto es 8.ª de termino que se desea; y por quanto se tiene ya en mano dicho signo, pueden ser infinitos los modos de modular para la prompta salida. Veanse los quatro Exemplos siguientes.



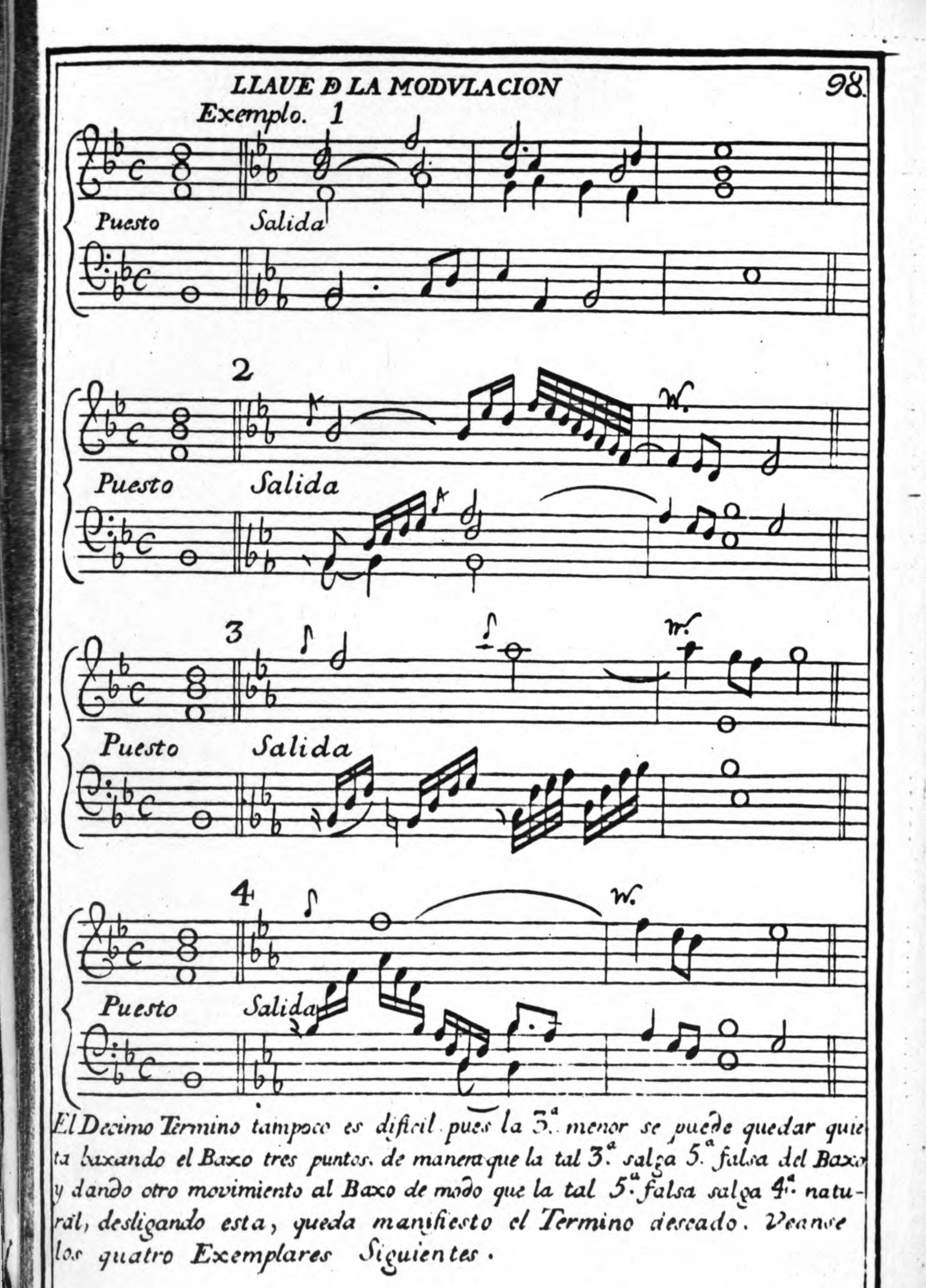
El Septimo Termino se sacara por la 3.ª reg.l gener.l haciendo servir la 3.ª dl primer termino para 6.ª dl Baxo saliendo n 5.ª y d alli ãla Clausula dseada. Veanse los 4.º exemp.s sig.tes
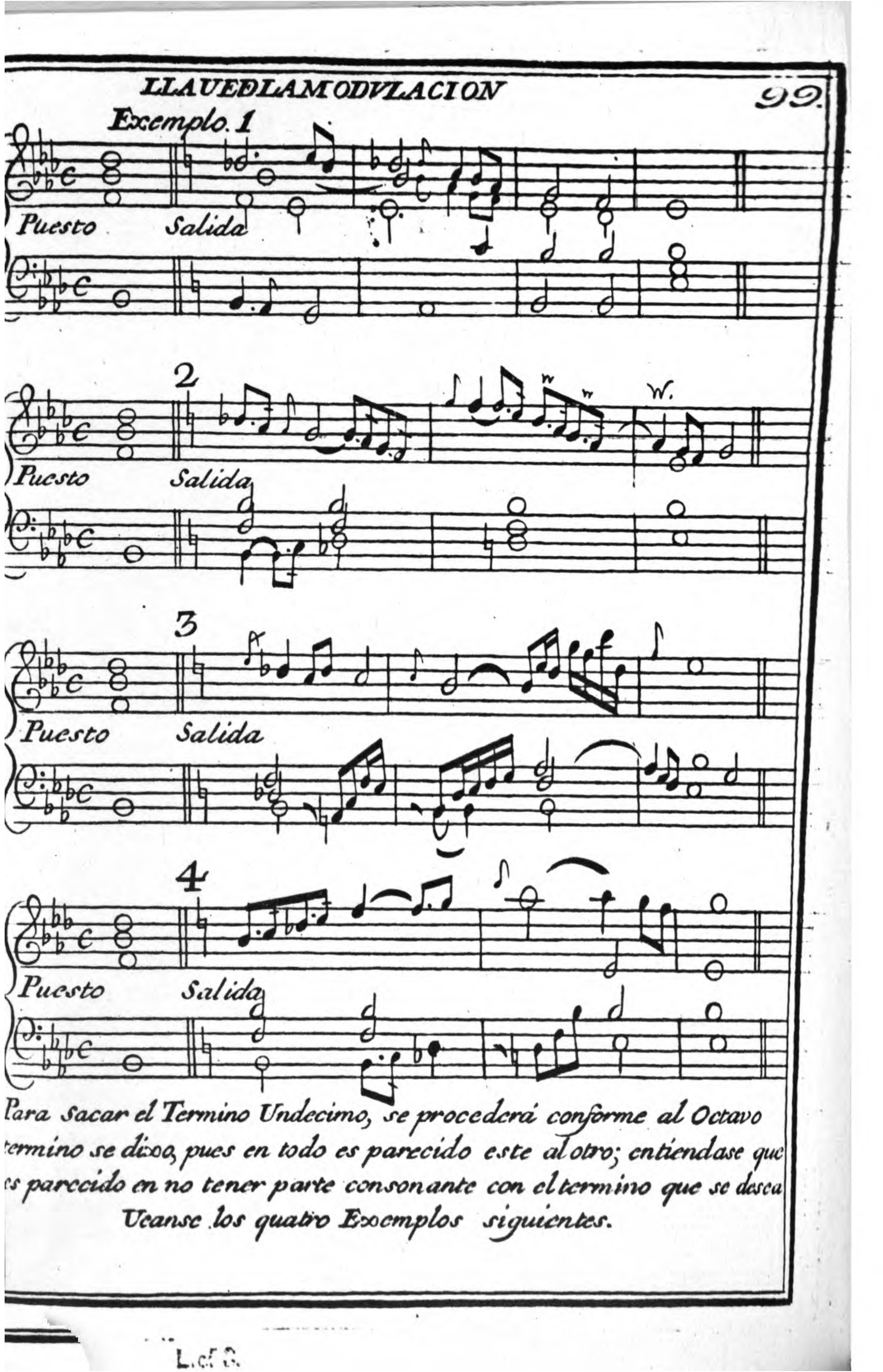


El Octavo Termino se sacará por la quarta regla general, que dice: Entanto sera mas Sonora &c. y la razon es, porque no hay voz alguna en el primer puesto que diga consonancia con el termino que se pretende, y assi se debe buscar voz que haga lo que manda la primera regla; por lo que digo, que poniendo 6.ª al puesto sera 3.ª del termino que se desea; y alternando los movimientos caera sin Violencia y con promptitud Veanse los quatro Exemplos Siguientes.
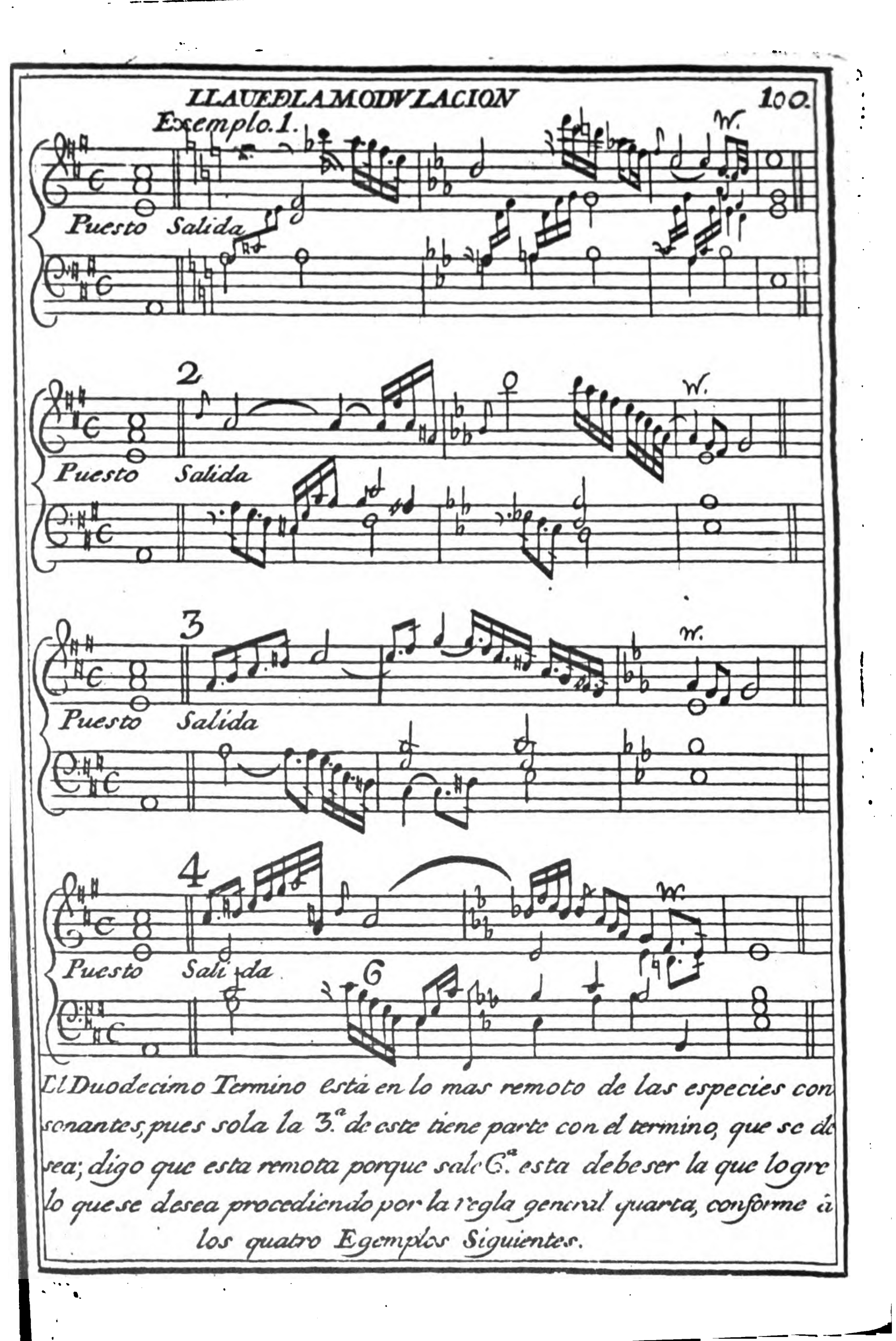


El Noveno Termino es muy facil, pues se encuentra en la 5.ª dl Termino que se desea. Veanse los quatro Exemplar.s Siguientes
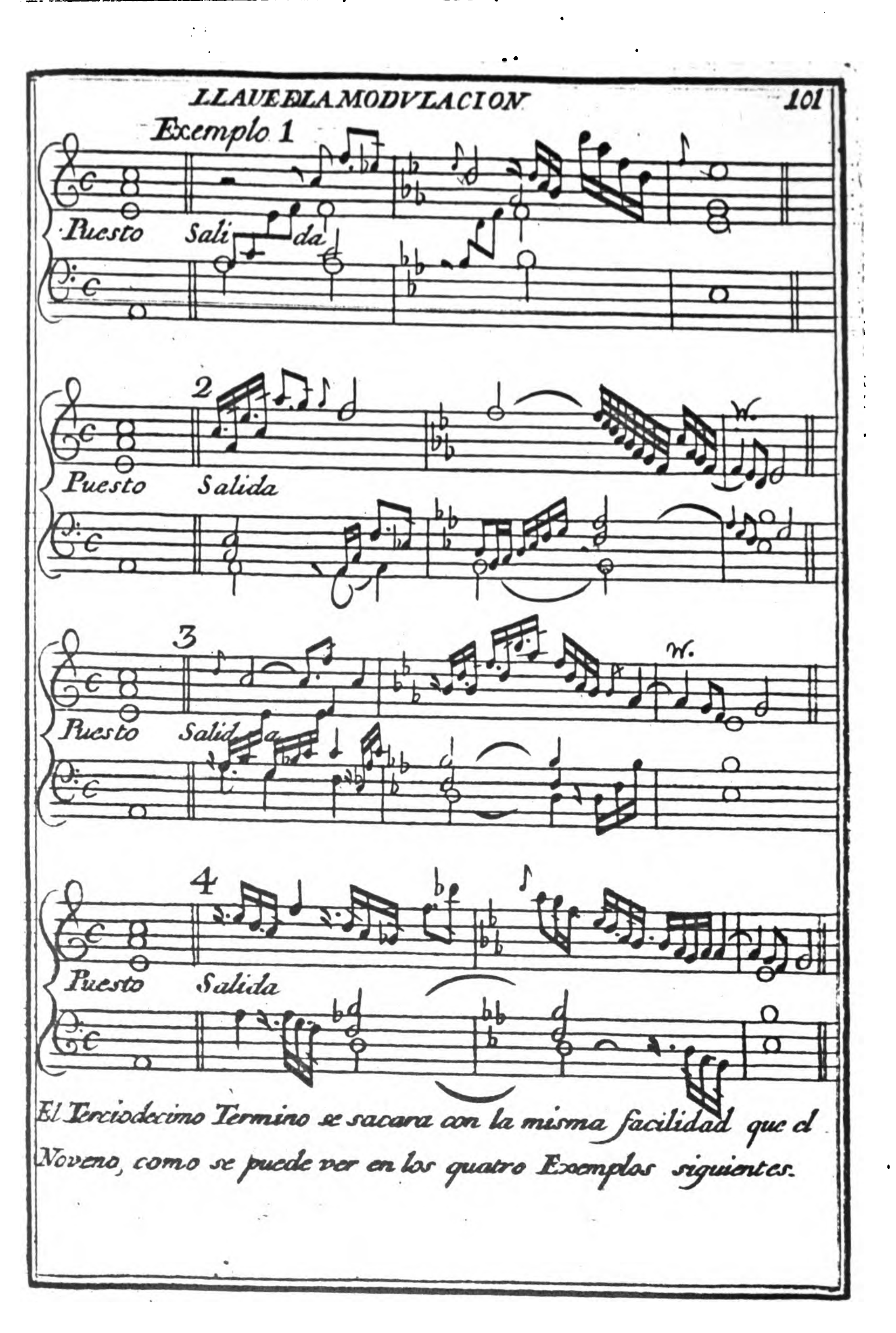


El Decimo Termino tampoco es dificil pues la 3.ª menor se puede quedar quieta baxando el Baxo tres puntos, de manera que la tal 3.ª salga 5.ª falsa del Baxo y dando otro movimiento al Baxo de modo que la tal 5.ª falsa salga 4.ª natural, desligando esta, queda manifiesto el Termino deseado. Veanse los quatro Exemplares Siguientes.
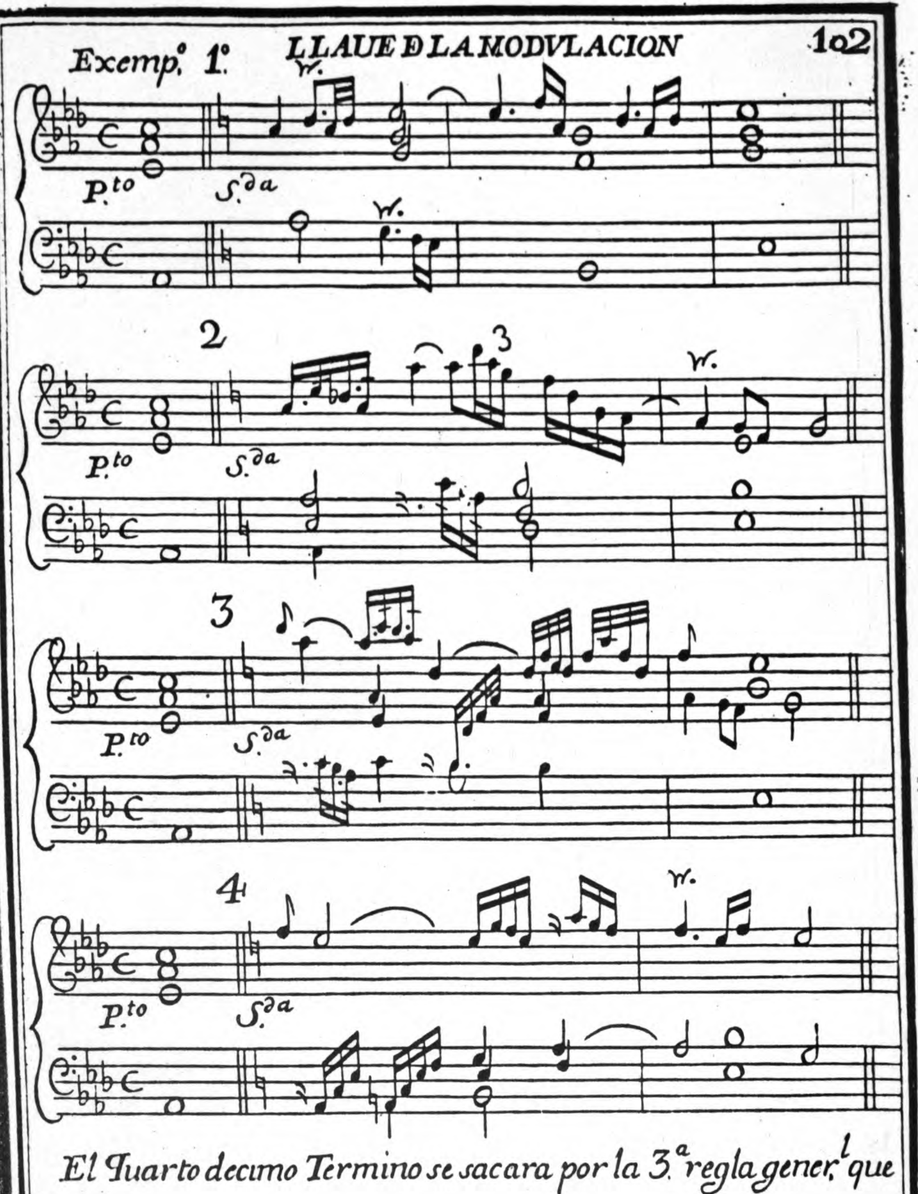


Para sacar el Termino Undecimo, se procederà conforme al Octavo termino se dixo, pues en todo es parecido este al otro; entiendase que es parecido en no tener parte consonante con el termino que se desea. Veanse los quatro Exemplos siguientes.
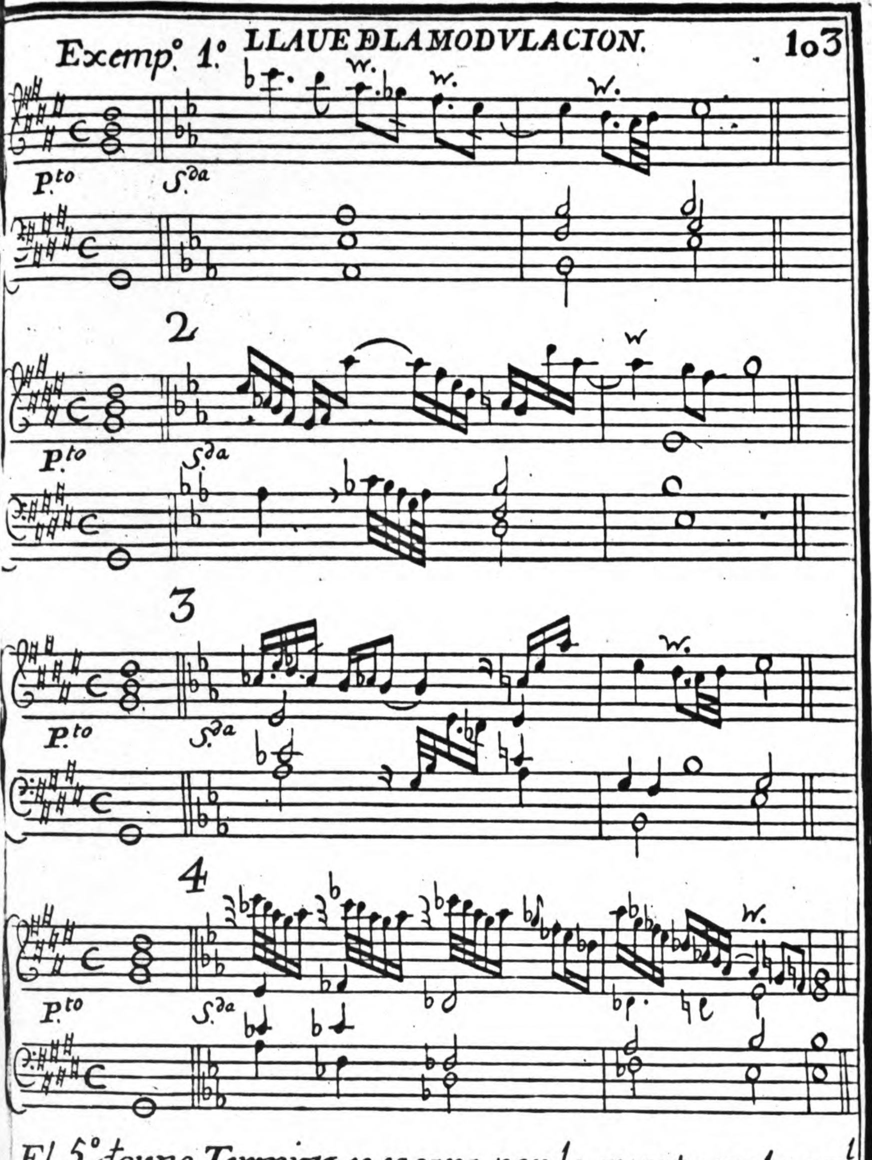


El Duodecimo Termino está en lo mas remoto de las especies consonantes, pues sola la 3.ª de este tiene parte con el termino, que se desea; digo que esta remota porque sale 6.ª esta debe ser la que logre lo que se desea procediendo por la regla general quarta, conforme à los quatro Egemplos Siguientes.
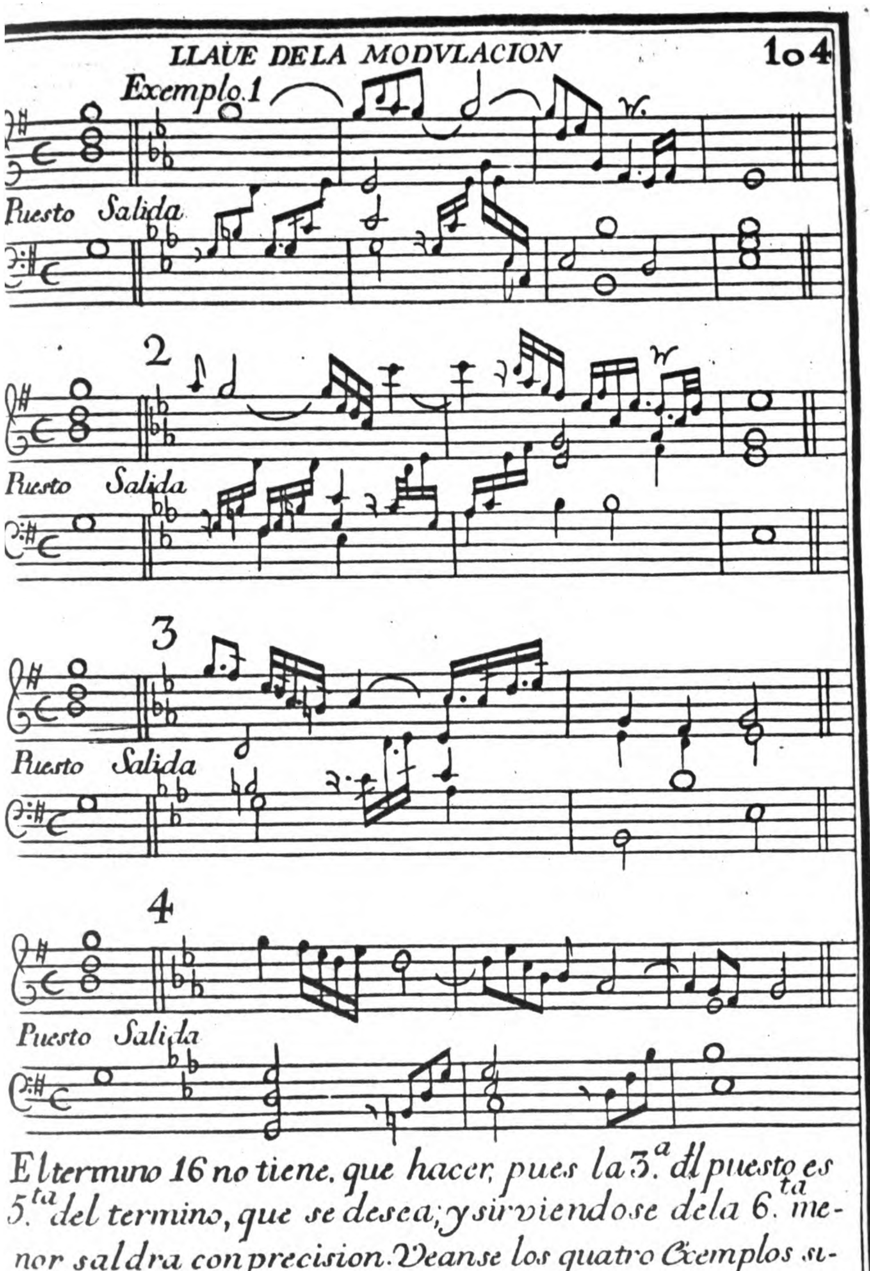


El Terciodecimo Termino se sacara con la misma facilidad que el Noveno, como se puede ver en los quatro Exemplos siguientes.
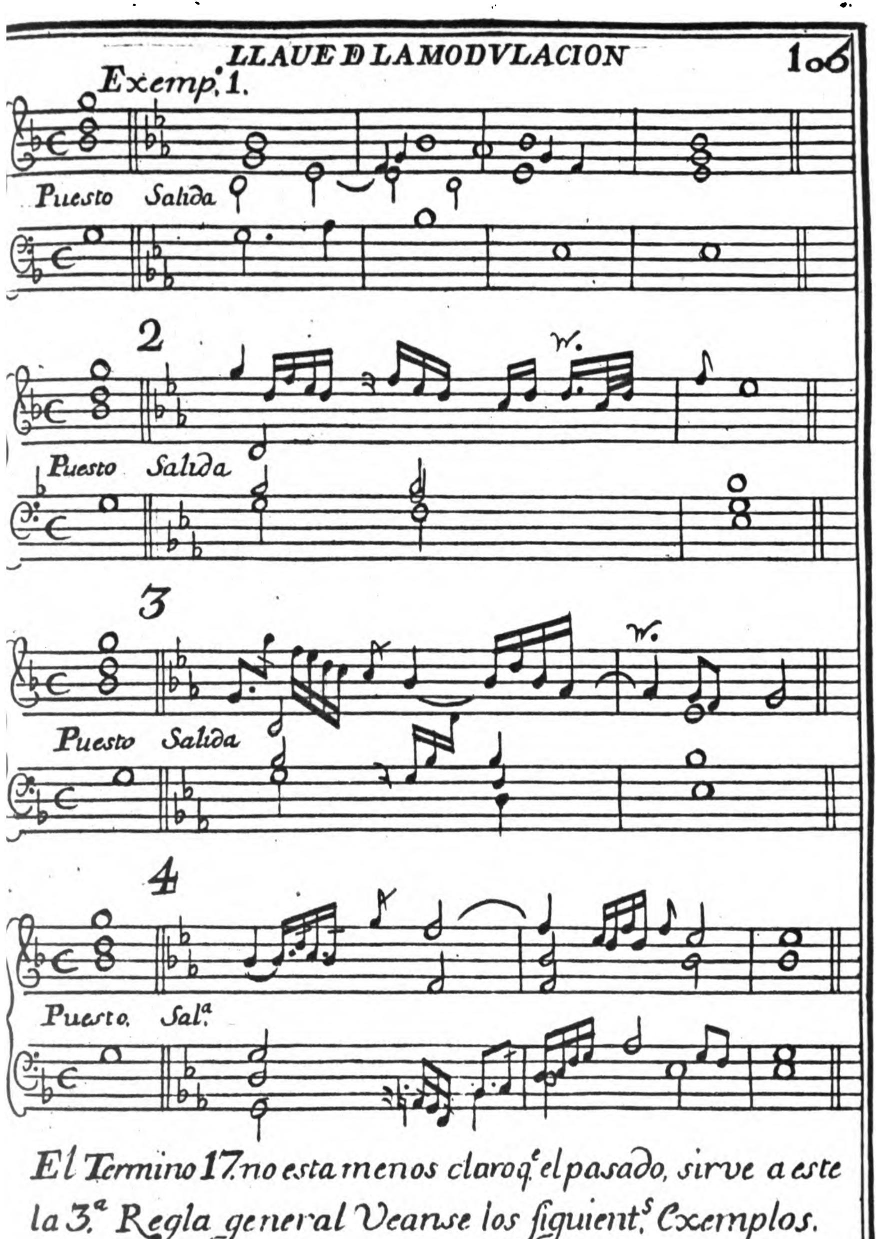


El Quarto decimo Termino se sacara por la 3.ª regla gener.l que dice Contrario con contrario se vence Veanse los siguientes exemplos.
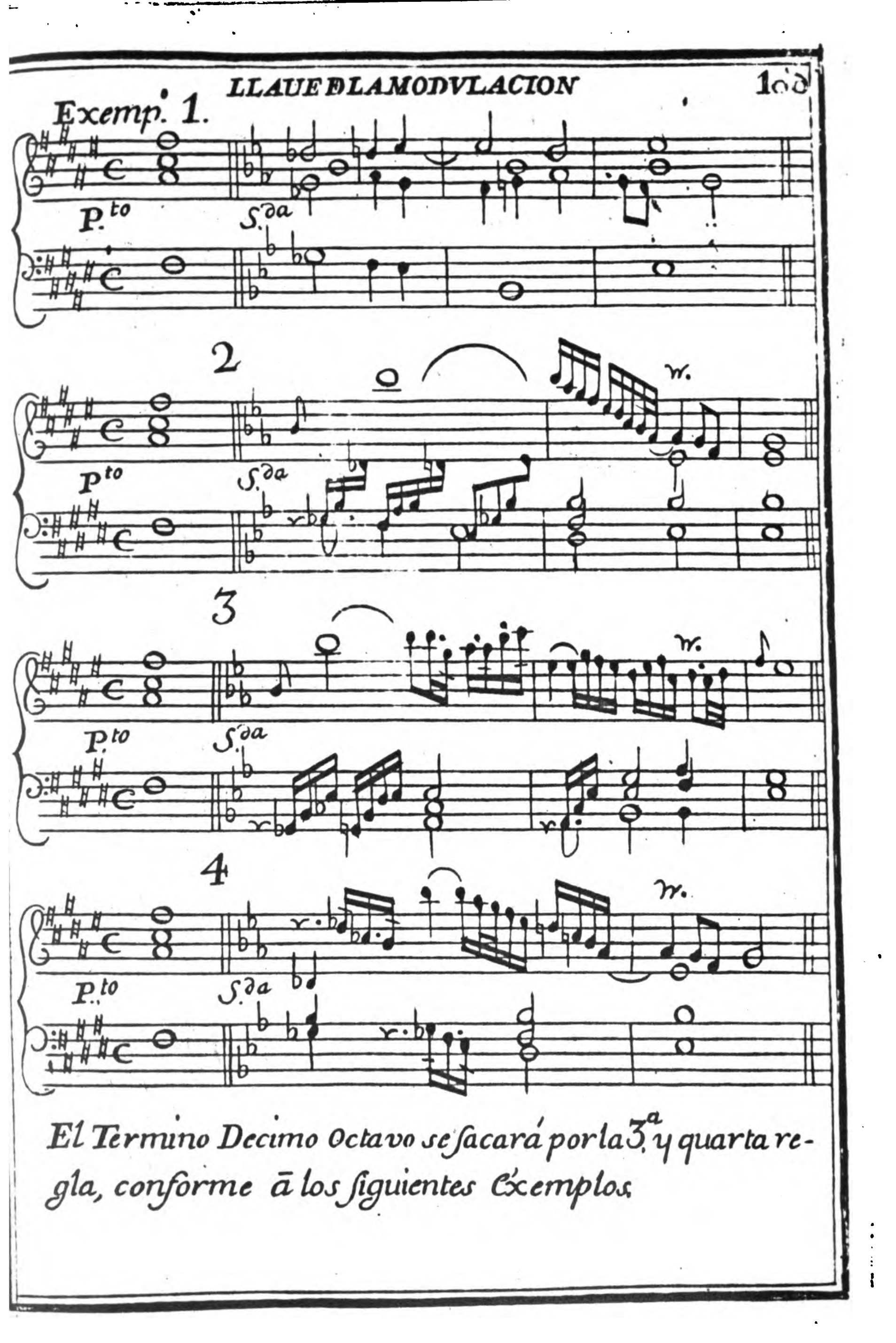


El 5.º decimo Termino se sacara por la quarta regla gen.l con gran facilidad. Adviertase en los siguient.s exemplos.



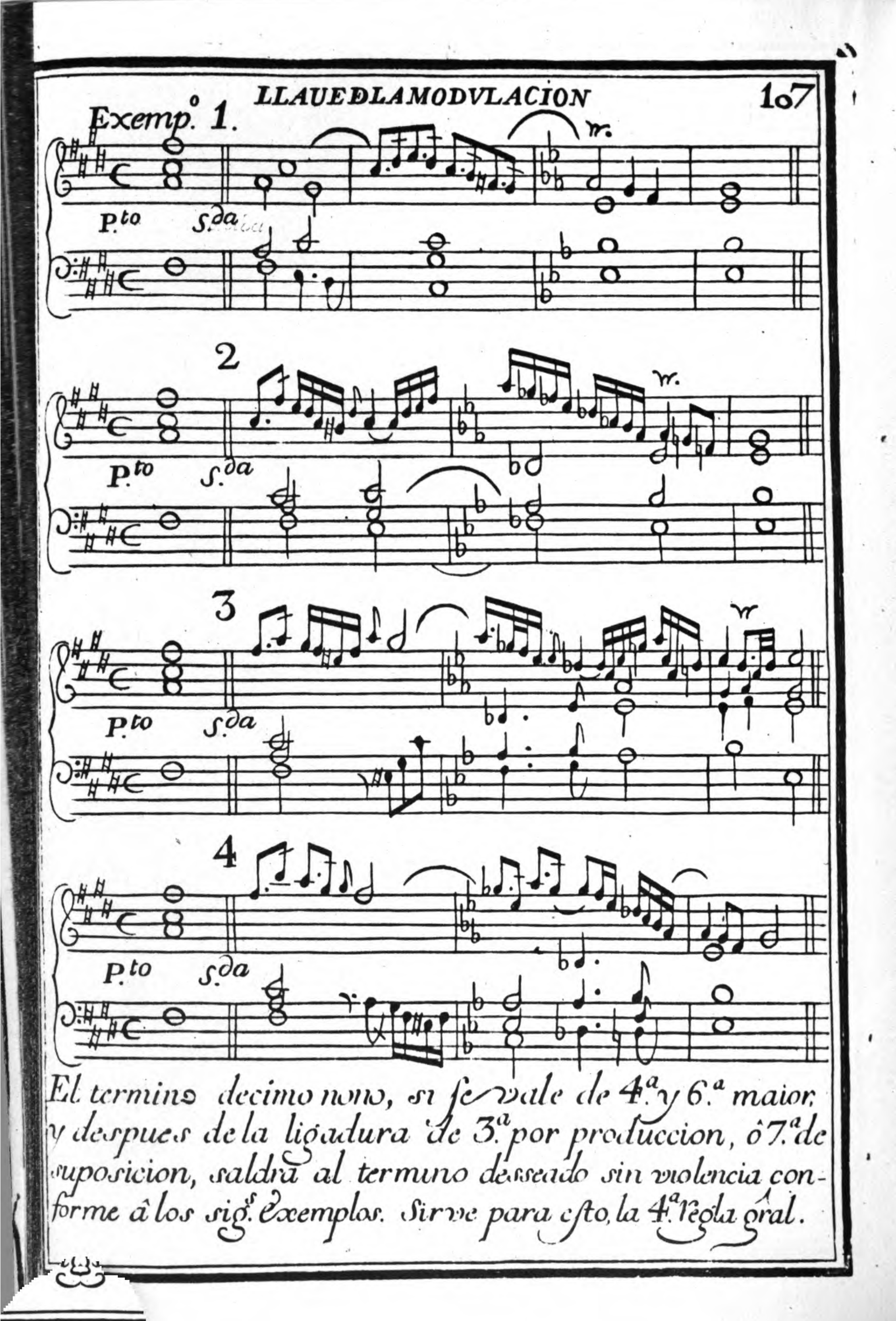
El termino 16 no tiene, que hacer, pues la 3.ª dl puesto es 5.ta del termino, que se desea; y sirviendose dela 6.ta menor saldra con precision. Veanse los quatro Exemplos siguientes.
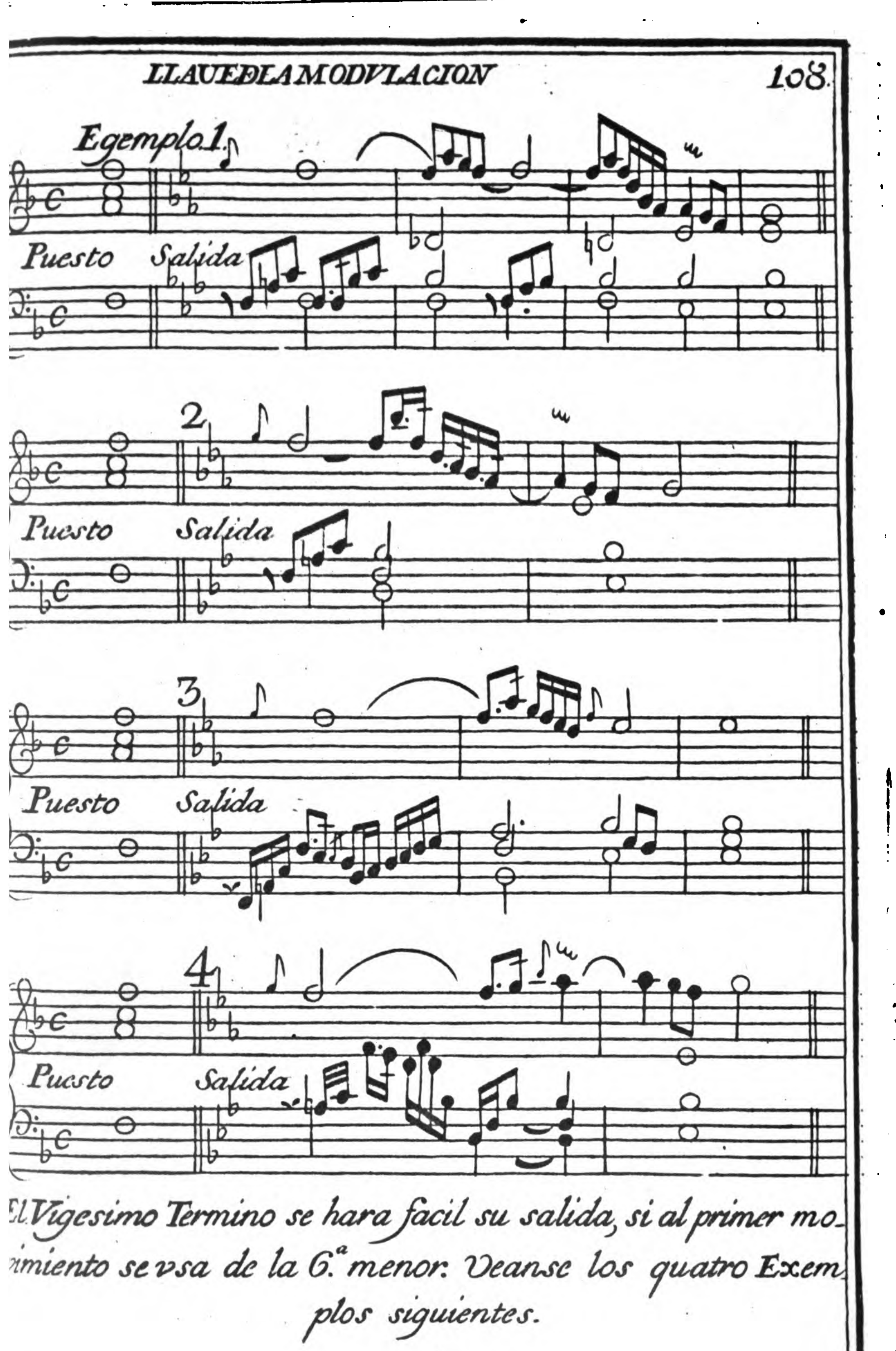


El Termino 17. no esta menos claro qᵉ el pasado, sirve a este la 3.ª Regla general Veanse los siguientˢ. Exemplos.
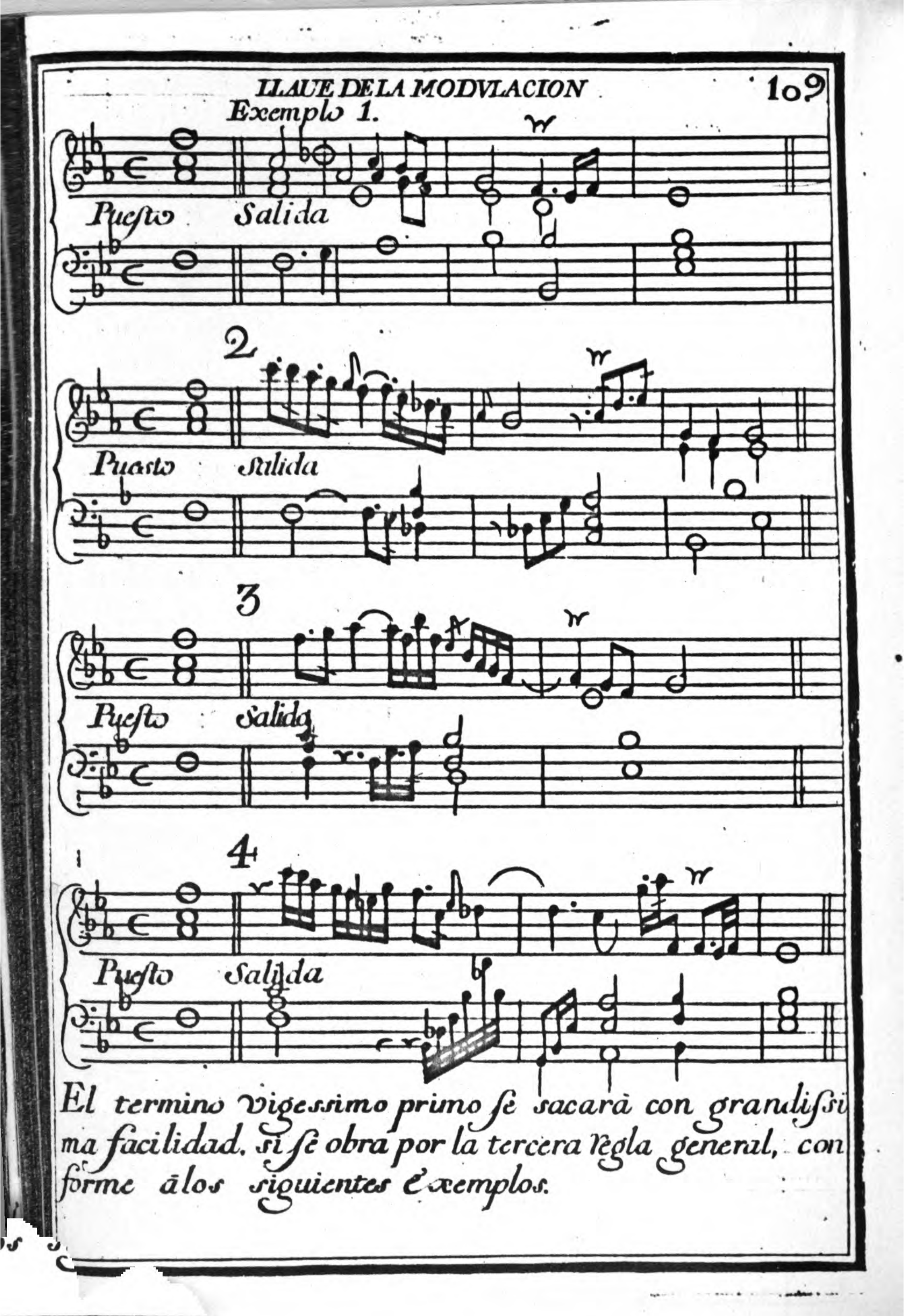


El Termino Decimo Octavo se sacará por la 3.ª y quarta regla, conforme á los siguientes Exemplos.



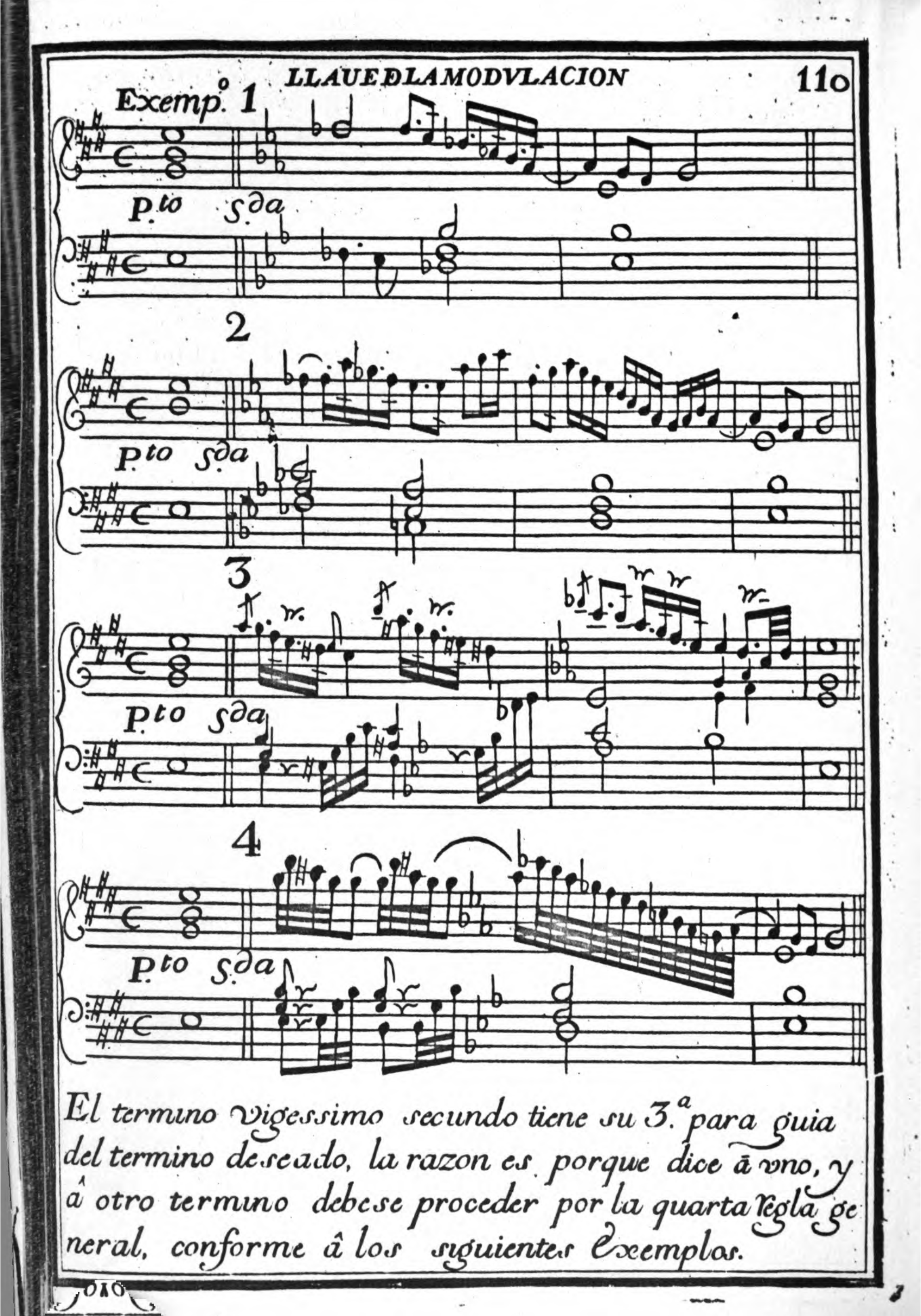
El termino decimo nono, si se vale de 4.a y 6.a maior, y despues de la ligadura de 3.a por produccion, ô 7.a de suposicion, saldrâ al termino desseado sin violencia conforme â los sig.s exemplos. Sirve para esto, la 4.a regla gral.
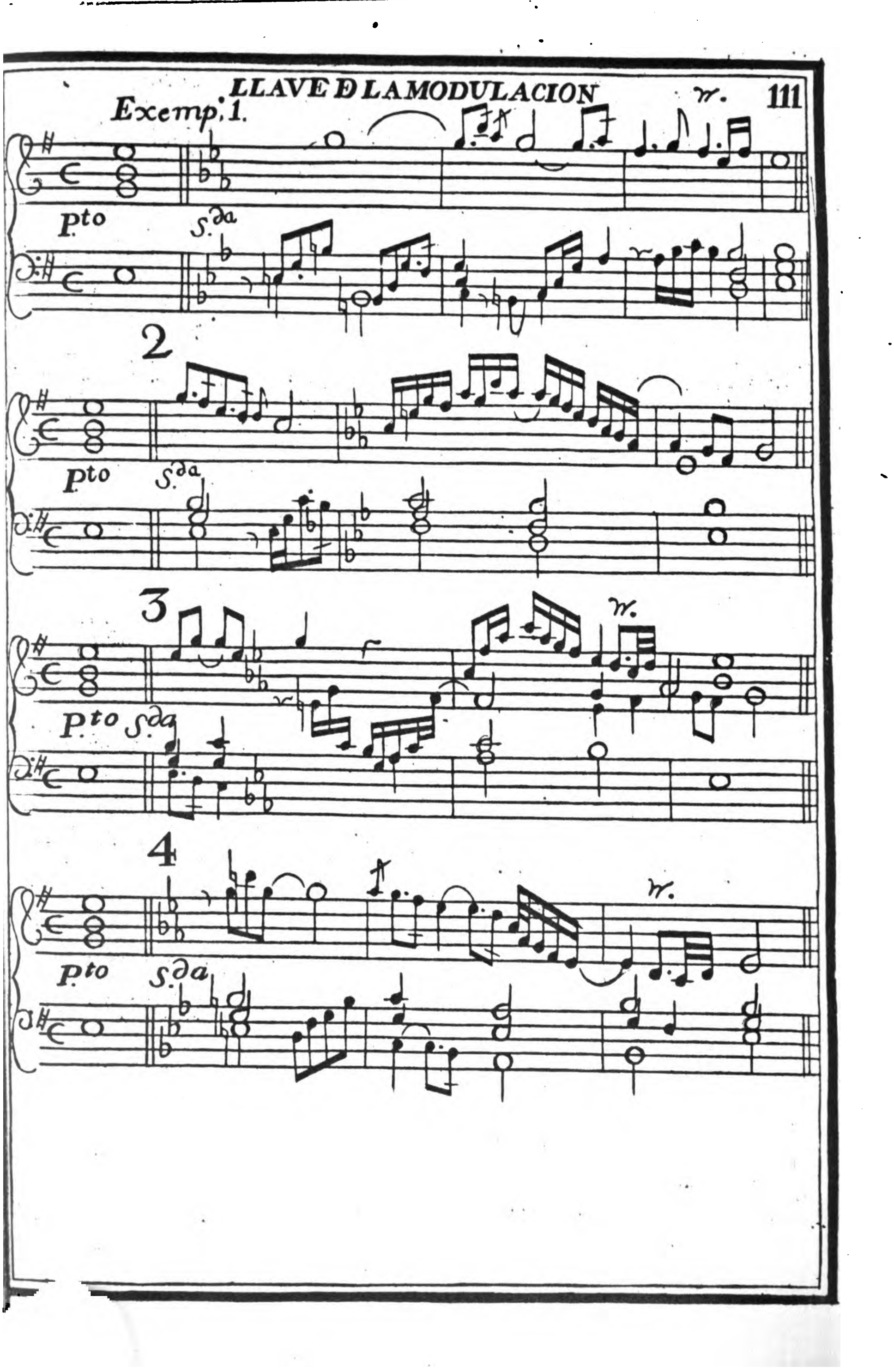


El Vigesimo Termino se hara facil su salida, si al primer movimiento se vsa de la 6.ª menor: Veanse los quatro Exemplos siguientes.



El termino vigessimo primo se sacarà con grandissima facilidad, si se obra por la tercera regla general, conforme à los siguientes Exemplos.



El termino vigessimo secundo tiene su 3.ª para guia del termino deseado, la razon es porque dice â vno, y â otro termino debese proceder por la quarta regla general, conforme â los siguientes exemplos.


Exemp. 1.
P.to
S.da
2
P.to
S.da
3
P.to
S.da
4
P.to
S.da

Concluì los 22 Terminos, sin haverme sido necessario cruces, ni aumento de Bmoles, ni faltar à Regla alguna de la escritura, y apuntacion antigua, y sabìda de todos; y por si acaso no fuè el Capitulo IX. tan bien explicado, que quedasse alguna duda, pondrè aqui un exemplar claro, y manifiesto, segun la inteligencia Mathematica, y señales de la Facultad, con lo que me parece quedaràn satisfechos para poder escribir claro por qualquier Termino de los asignados.

Digo, pues, primeramente, que en el Capitulo IX. dispuse los 24 Diapasones, para que se sirvan de ellos segun la Modulacion lo pidiere, como lo podràn inferir de los Preludios que aqui pondrè; y asi se debe procurar dexar las Composiciones limpias, y claras, mirando què formacion de Diapason convendrà mas tiempo con lo que se và á escribir, y aquella se ha de guardar, hasta tanto que la Modulacion aniquile aquel Termino, ò Terminos, y se pondrà otra formacion de Diapason, que sirva mas Tiempo, y mas proprio fuere à la seguida de la Modulacion.

Lo segundo, que siempre que se encuentren Sustenidos, ò Bmoles algo separados de las Notas, vengan, ò no con la Nota siguiente, se han de tener por formacion nueva de Diapason; y se ha de observar con ellos lo mismo que si estuvieran en la Clave, y se continuaràn en escribir en la Clave como naturales.

Lo tercero, que lo mismo significan los Bquadros; pero los Bquadros, que huviessen quitado dos, ò tres Sustenidos, ò Bmoles, segun quedasse el Diapason entonces, asi se continuarà en escribirse, no poniendo mas dichos Bquadros en la Clave, v. g. un Termino de Tercera mayor por Alamire passa la Modulacion al Termino de Elami con Tercera menor, en el qual hace alguna mansion, y despues passa à Gsolreut con Tercera mayor: quando la Modulacion llega à dicho Termino Elami con Tercera menor, se le pondrà dos Bqua-

dros, uno en Gſolreut, y otro en Cſolfaut, ſeparados un tanto de las Notas, ſi vinieren al medio del Compàs; y ſi vinieren al dàr, immediatos à la Virgula, que cierra el Compàs. En bolviendo à eſcribir la Clave en el principio del renglòn, ò pauta, ſe eſcribirà ſolo un Suſtenido en Ffaut ſin Bquadros; y aſsi ſe continuarà, ſegun los Terminos que dicha Modulacion paſsáre.

Atiendaſe ahora à lo que ſe ſigue, cuya comparacion ſe puede hacer en los dos Terminos, que tienen Suſtenido en Elami. Don Pedro Cerone en el Tratado de las Proporciones, Boecio, y Kyrquer. dicen, que para figurar una Coma uſaron los Antiguos eſta ſeñal \, dos aſsi \\, tres aſsi ✗, y quatro aſsi ✳. Advierta el Lector, que à las quatro Comas quedò formada la ſeñal, que llamamos Suſtenido: coſa tan conocida de todos. Sigamos, y veamos ſu continuacion: para cinco Comas aſsi ✳\, ſeis aſsi ✳\\, ſiete aſsi ✳\\\, ocho aſsi ✳✳: dividamos eſta ſeñal, y ſalen ✳✳, que claramente ſe deſcubren dos Suſtenidos. Si la cruz es ſeñal que pertenece al genero Enarmonico, ſegun Boecio, Cerone, Kyrquerio, Lorente, y Naſsàrre, que conſta de dos Comas, y es añadida à un Suſtenido, ſerà la ſuma ſeis Comas: eſtas no componen un Tono, ni Sexquioctavo, ni Sexquinono; y ſe ſirven de dicha cruz, como ſi alcanzára un Tono: luego obran contra todo fundamento theorico los que tal hacen. Pruebaſe tambien, que dicha cruz, ſegun la inteligencia que le dàn, (à mas de ſu poco fundamento) es ſuperflua en la Muſica.

Si alguna ſeñal de Bmol, Suſtenido, ò Bquadro, alcanzaſſe un Tono, ſerìa ſuperflua: *ſed* los que uſan la cruz, dicen, que alcanza un Tono: luego dicha ſeñal es ſuperflua. La mayor es cierta, porque no hay Suſtenido, ni Bquadro, que exceda de quatro Comas; pero el Bmol ſubiendo diſta cinco, y baxando quatro; y ſerìa ſuperfluo que eſtas ſeñales llegaſſen á formar un ſigno, que eſtà natural, enredando multiplicacion de acci-
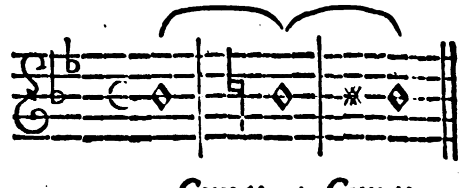
ci-

cidentes. V. g. à Csolfaut natural le pusiesse esta señal ✻, que tiene quatro Comas, y luego tuviesse que passar à Dlasolre, y le añadiesse assi ✻✻, que son nueve Comas: no hay duda que estos accidentes alcanzáran à Dlasolre natural; pero si Dlasolre natural se dà sin accidente alguno, serà superfluo que se dè con accidentes; de lo que queda hecha evidencia de la mayor. La menor es cierta; pues si se pone una cruz en Gsolreut, se dà, segun la práctica comun, Alamire, porque dicho Diapason no tiene mas divisiones, subiendo desde Gsolreut Sustenido, que Alamire, y en lugar de subir dos Comas, que significa dicha cruz, suben cinco: con que quatro que tiene por el Sustenido, y cinco que le dàn despues, suman nueve; *sed* nueve componen un Tono: luego suben un Tono natural: subir un Tono natural se puede sin accidente: luego es superfluo subirle con accidente. De lo dicho consta la certeza de todo el silogismo.
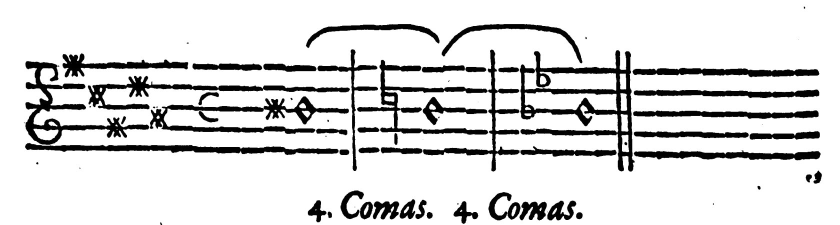
Yo confiesso haver executado dicha cruz, (sin mas fundamento, que por haverlo visto) assi en algunas Sonatas de Don Domingo Scarlati, como en un Psalmo *Dixit Dominus*, al verso *Juravit Dominus*, y en el Psalmo *Lauda Jerusalem*, al verso *Quis sustinebit*? Confiesso mi mal obrar, porque no se dè la culpa á quien no la tiene; y assi digo, que no se debe tomar por exemplar, porque no es bueno, como queda probado; y si se encuentra en las Obras de Scarlati tal señal, no la tengan por escrita del dicho, sino mia. El motivo que tuve para examinar dicha señal, fuè, porque nunca me salìa dicha Modulacion tan sonora como yo pensaba, ni la executaban como yo entendia; porque executada segun mi engañado parecer, bien salìa; pero la realidad de la señal es faltarle tres Comas para la perfeccion del Tono; y no havrá quien no diga, que es una falta muy notable, pues por media Coma, y una quarta parte mas, no alcanza al Semitono incantable, que es poco menos de la mitad de un Tono: con que si

es una ſeñal tan falſa por un lado, como ſuperflua por otro, me parece que ſe dexe, y no ſe uſe para mas, que para empezar la obra en ſu cabeza, como dixe antes.

Paſſemos ahora à demonſtrar como las ſeñales antiguas ſon ſuficientes para toda eſcritura moderna; y no hay neceſsidad de innovar ſobre eſte punto. Si un Tono por Bſami blando llegára à paſſar á tal Termino la Modulacion, que hicieſſe manſion en Cſolfaut Suſtenido con Tercera menor, ſe pregunta, ſi ſeràn ſuficientes el Bquadro, y Suſtenido para el tránſito de eſtos Terminos; y ſe reſponde, que sì; y ſi ſe pide la demonſtracion, ſe hará como ſe ſigue en eſte Exemplo, que para mì hace demonſtracion; y es la razon, porque la cantidad de ocho Comas no componen al Tono; y ſi ha de ſuplir yà Cſolfaut natural à dicho Bſami Suſtenido, à cauſa de la falta de diviſion menor de Diapaſon, ſe dice, que ſon mas proprias dichas ſeñales, porque ſolo les falta una Coma, y una Coma no es tan perceptible como tres, que le faltan à la cruz. Reſuelveſe ſu primer Termino, obrando al revès de dichas ſeñales, con el ſiguiente Exemplo.



4. *Comas.* 4. *Comas.*



4. *Comas.* 4. *Comas.*

De lo dicho ſe infieren los Diéſeos Enarmonicos, que faltan al Diapaſon en ſu diviſion. Infiereſe lo ſegundo, que las dichas ſeñales ſon buenas, porque no alcanzan un Tono na-

tu-

tural. Lo tercero, que quando la Modulacion alcance un Tono Sexquioctavo, ò Sexquinono, se debe mudar la formacion del Diapason: v. g. el Diapason de Gsolreut Sustenido con Tercera menor, y el Diapason de Ffaut Sustenido con Tercera mayor, tienen Sustenido en Elami, que este Elami se puede elevar otras quatro Comas, poniendole otro Sustenido, y se puede quitar poniendole Bquadro; y poniendole Bquadro junto à la virgula, que divide el Compàs, quitarà todo el accidente que huviesse en la Clave, y fuera de ella, restituyendo dicho Elami tan natural, como si no huviesse tenido accidente alguno. Y ultimamente se infiere, que la nueva doctrina de cruces, y dos Bmoles juntos, que se tocò en el Capitulo passado, no sirven de otra cosa, que de confundir, y destruìr la theorica, y no và fundado en razon alguna.

Sabido bien lo que queda dicho, corresponde entrar en los Preludios; y aunque parece irregular dár fin à un Libro con lo que se debia empezar, no lo es, pues el intento de este Libro es enseñar à Modular, poniendo antes la theorica, para facilitar la práctica; y como el Preludio se componga de las dos Modulaciones, agitada, y lenta, y lo que acabamos de executar es solamente en orden à una especie, se sigue, que aqui corresponde hablar de la otra, que encierra las dos dicha Composicion; y aunque nunca havia sido mi animo tocar la Modulacion lenta, no quiero que falte una cosa de tanto gusto, primor, y novedad como esta; pues es Musica de la mas preciosa que se puede oìr, y lo ultimo que ha producido lo fertil de esta Ciencia, llamada con razon Physico-Mathematica; y aunque sea Musica ordenada segun lo perteneciente à lo que toca tan solamente al Preludio, con todo serà muy útil à los Compositores, Organistas, y Clavicordistas: à los primeros, porque hacen lo que las Abejas con las flores para la formacion de su panal; mas los otros deben saberlo hacer, y executarlo: Para cuyo fin la definicion de la

Mo-

Modulacion lenta, con la explicacion perteneciente al Preludio, es como se sigue.

Modulatio gravis, est illa, quæ per varios modos, modum trahit volentis. Dice esta definicion, que la Modulacion lenta, es aquella, que passando por varios Tonos, (ò Terminos, à nuestro entender) trahe el Tono que se quiere; de la qual definicion tenemos clara la diferencia entre ésta, y la agitada; y es, que la Modulacion agitada es obligada, y obliga; y la lenta es obligada, y no obliga: de lo que se sigue, que la Modulacion lenta es la Reyna de esta Ciencia, y el mas fertil, y abundante Jardin de la novedad; porque si la Modulacion, hablando segun su general definicion, es la suavidad en los tránsitos de un son à otro; esto es, de un Termino à otro; esta especie de Modulacion, llamada lenta, será mucho mas plausible al oìdo, que no la agitada, à causa de su mayor variedad de sones. Y de esto se sigue, que el Preludio, que tiene que determinar Tono, para empezar la obra, tendrá al fin que valerse de la Modulacion agitada; y mientras que no se determíne, podrà franca, y voluntariamente seguir qualquier Termino; y pues que de lo dicho, como principio sentado, no hay que dudar, veamos què cosa es Preludio en la Musica: *Prælud¡um est cognitio Physicè consonantiarum, ad rectè operandum.* Dice, que es un conocimiento práctico de las consonancias, para el bien obrar, por lo que le compáro à la visita del Medico à un enfermo; pues assi como éste se và informando con preguntas, y pulsaciones de la enfermedad, y sus causas, para determinarse à obrar, segun las tales fueren; assi el que llega à un Organo, ò Clavicordio, que no ha pulsado otra vez, se và informando què partes tiene sanas, ò afinadas, quáles no; si pide fuerza la pulsacion, ò suavidad, &c. y por fin, es determinarse para el bien obrar, demonstrando todos los Terminos, que ha de passar la obra, que quiere practicar; y harà mal qualquiera, que encontrando que algun

Ter-

Termino, que tiene la obra, està discorde, en passàr à tocar, ò executar dicha obra; porque en llegando al tal Termino, en lugar de dàr gusto, sucederà lo contrario, y debe tocar, y ajustarse à los Terminos acordes, y no discordes.

El Preludio no và sujeto à Compàs; pero sì al movimiento; y quando se encuentra algun Termino dudoso, se detendrà en èl, y se assegurarà haciendo la Modulacion, que la obra tuviere, no con las mismas Notas, que estàn en la obra, sino tomando los movimientos del Baxo, segun passàre à diversos Terminos, y las especies, que le acompañan. Se harà prueba de ello con un cantar suave; y viendo que la dicha Modulacion no dice, se encubre su dissonancia al instante, haciendo una suspension despues de cadencia, ò ligadura; y puede despues passàr à otro Termino. De lo dicho se infiere quán dificil sea hacer un Preludio con arte, y la novedad que encierra.

Nunca se passarà de Tercera mayor à menor seguidamente, dentro de un mismo Termino, porque es mucha la dissonancia, y lo que desfallece la harmonía, si no hay suspension, la que debe ser en esta manera. V. g. yo estoy en el Termino de Dlasolre con Tercera mayor, y quiero passarme à la Tercera menor de dicho Termino, se obrarà assi: Hago cadencia desde Dlasolre à Alamire, haciendo en este suspension, y luego puedo francamente entrar en dicho Termino de Dlasolre con Tercera menor. La razon de esta contrariedad està en la misma oposicion de voces patente, en la formacion de los dos Diapasones dentro de un mismo signo, que el primero dice, *ut*, *re*, *mi*; y el otro dice, *re*, *mi*, *fa*; y que este *fa* ultimo, con el *mi* ultimo de la primera formacion, es el Semitono incantable, tan abominada especie de los Antiguos. No es mi intento decir, que el tal tránsito sea malo; pero sì, que si se obra conforme digo, es lo mejor; y la razon (sacada de la misma definicon de la harmonía) es: *Si tanto mas perfecta serà la harmonia*, (segun Jorge Beneto) *quanto sea resultancia de mayor variedad; tanto menos perfecta serà, quanto sea resultancia de menor variedad. Sed* de la forma que se ha mandado obrar, es resultancia de mayor variedad: luego de mayor, y mas perfecta harmonía. La mayor consta de la defini cion de Don Pedro Cerone, de
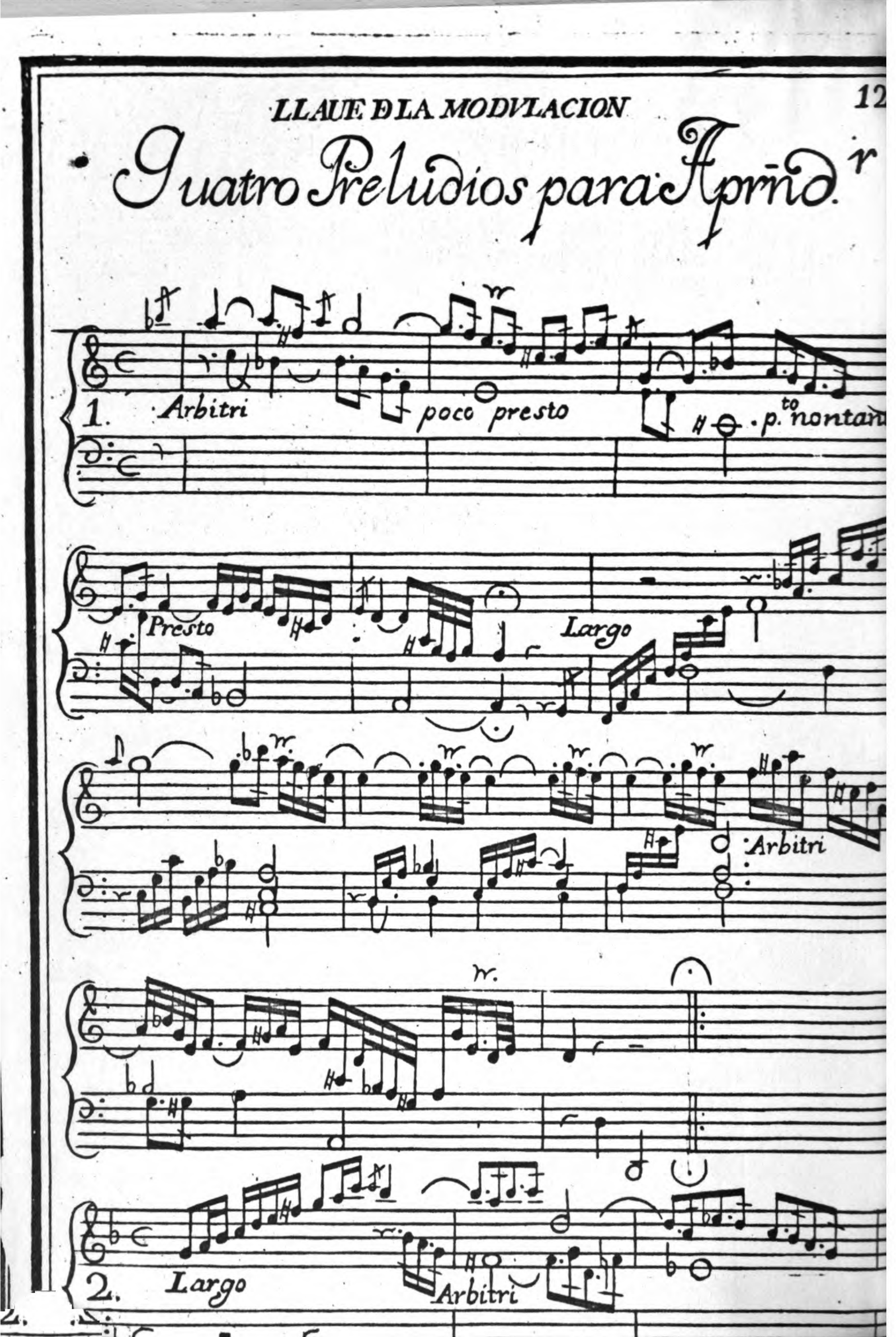
la
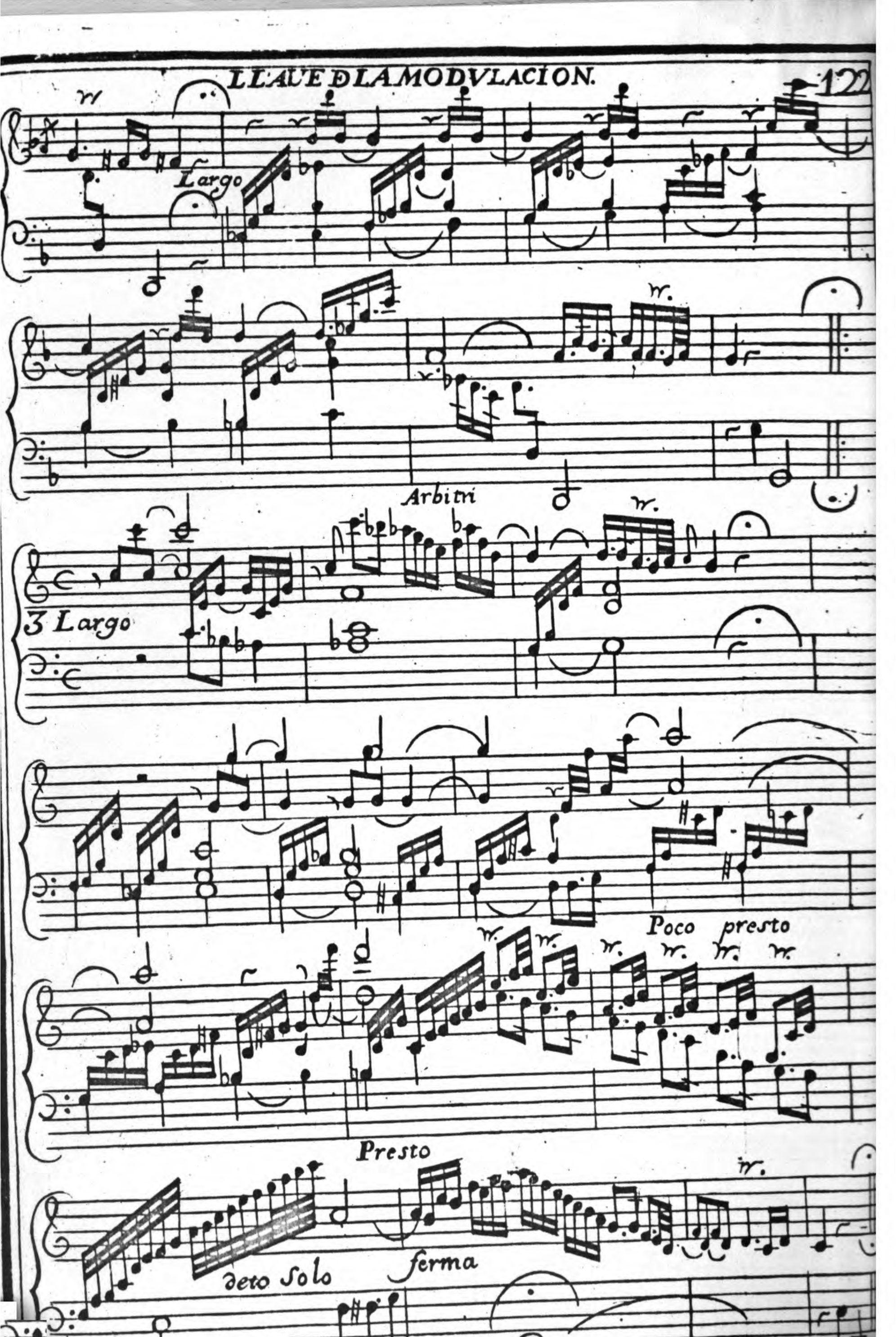
la Modulacion Generica, y de Jorge Beneto ſobre la Harmonía, y Modulacion. La menor es cierta, como conſta de los miſmos Terminos, pues paſſar ſeguidamente de Dlaſolre con Tercera mayor à Dlaſolre con Tercera menor, riguroſamente no es mas, que un Termino con dos formaciones diſtintas de Diapaſon; pero en la forma que ſe mandò obrar, ſe pueden llamar tres Terminos diſtintos, pues tiene Dlaſolre con Tercera mayor, Alamire con Tercera mayor, y à cauſa de la ſuſpenſion en dicho ſigno, entra en el Termino nuevamente formado como Termino natural, lo que de la primera manera paſſà por Termino accidental.
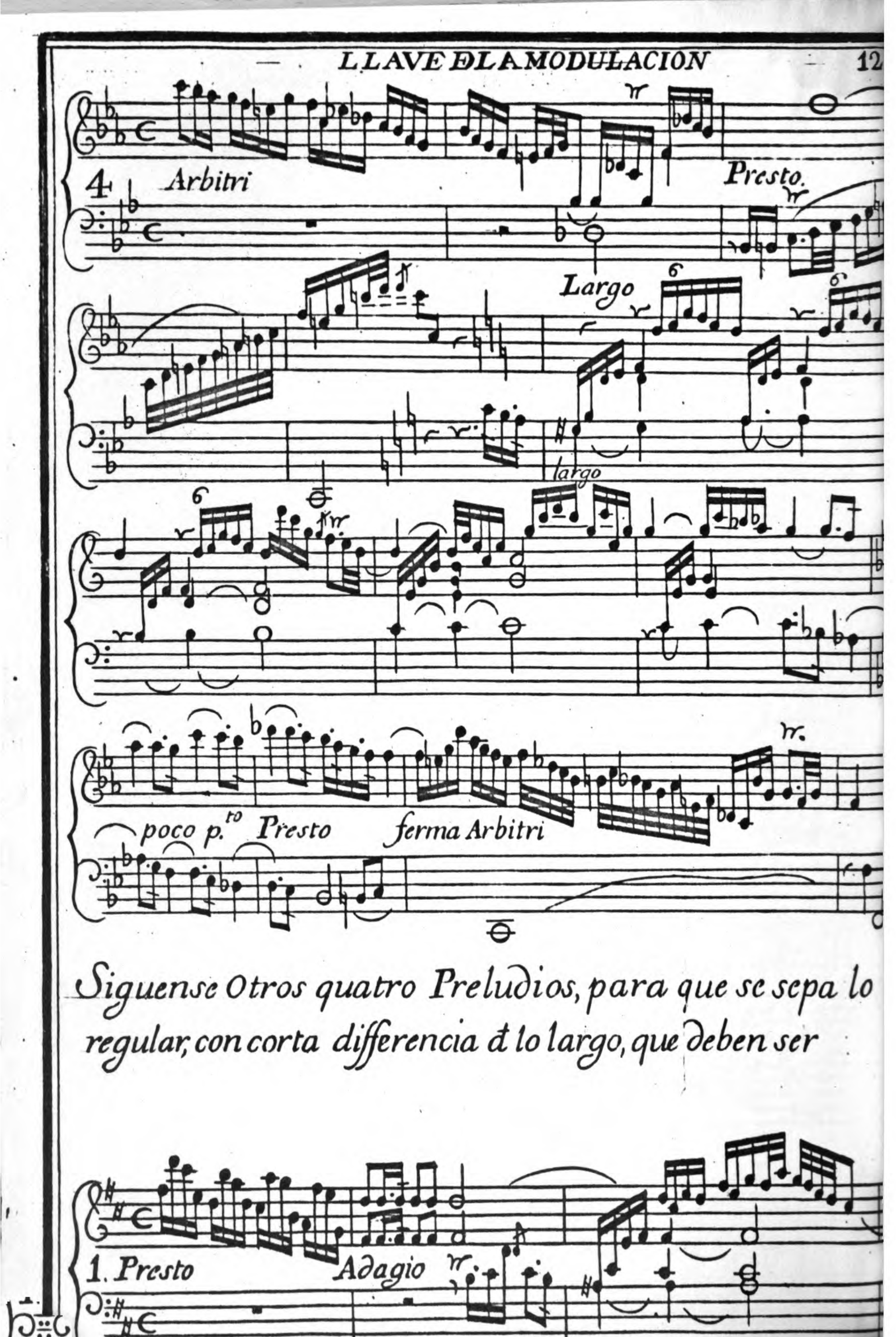
Para tocar, ò ſacar un Preludio de los que ſe ſiguen, hay que advertir dos coſas: la primera, que aunque las Notas eſtàn debaxo del tiempo pueſto en la Clave, no ſe ha de atender tanto al Compàs, quanto al movimiento, y por éſte ſe ſaca la mayor, ò menor detencion de las miſmas Notas, y aun para mayor claridad ſe pone eſta ſeñal ⁀, que denota, ò ſe puede inferir à què voz pertenece el movimiento; y ſi ſe encontraſſen las Notas ſin dicha ſeñal, ſe moveràn las voces conforme dixere la eſcritura. Su mayor, ò menor violencia ſe diſtingue con ſolos eſtos tres nombres: *Arbitri*, *Largo*, *Preſto*: Arbitri và al guſto del que executa: Largo muy pauſàdo; y Preſto, apriſa, ò los equivalentes à eſtos.

Nunca ſe ponen las voces de golpe juntas, ſino que ſe vàn ſentando por ſu orden, poniendo la mas baxa la primera, como fundamento de la dicha conſonancia; y lo miſmo ſe harà quando antes de la dicha conſonancia ſe encuentren algunas Notas menores, que la primera con la mas baxa de dicha conſonancia lleve la ſeñal de ligadura ⁀; pero en eſte caſo ſe và ſentando la conſonancia por el miſmo orden de dichas Notas menores. Todo ſe podrà vèr facil, y claro en los ſiguientes Exemplares, advirtiendo, que quien ſe quiera enſeñar à hacerlos, tome el primer exemplar, que es mas natural, y en ſabiendo hacer como éſte, podrà paſſar adelante, pues los quatro primeros ſon para eſte fin, y los quatro ultimos, ſon ſegun lo largo que deben ſer, que es lo ſuficiente para ſacar à luz quantas Modulaciones pueda tener una Obra; y lo demàs es moleſtar al que la eſpera.
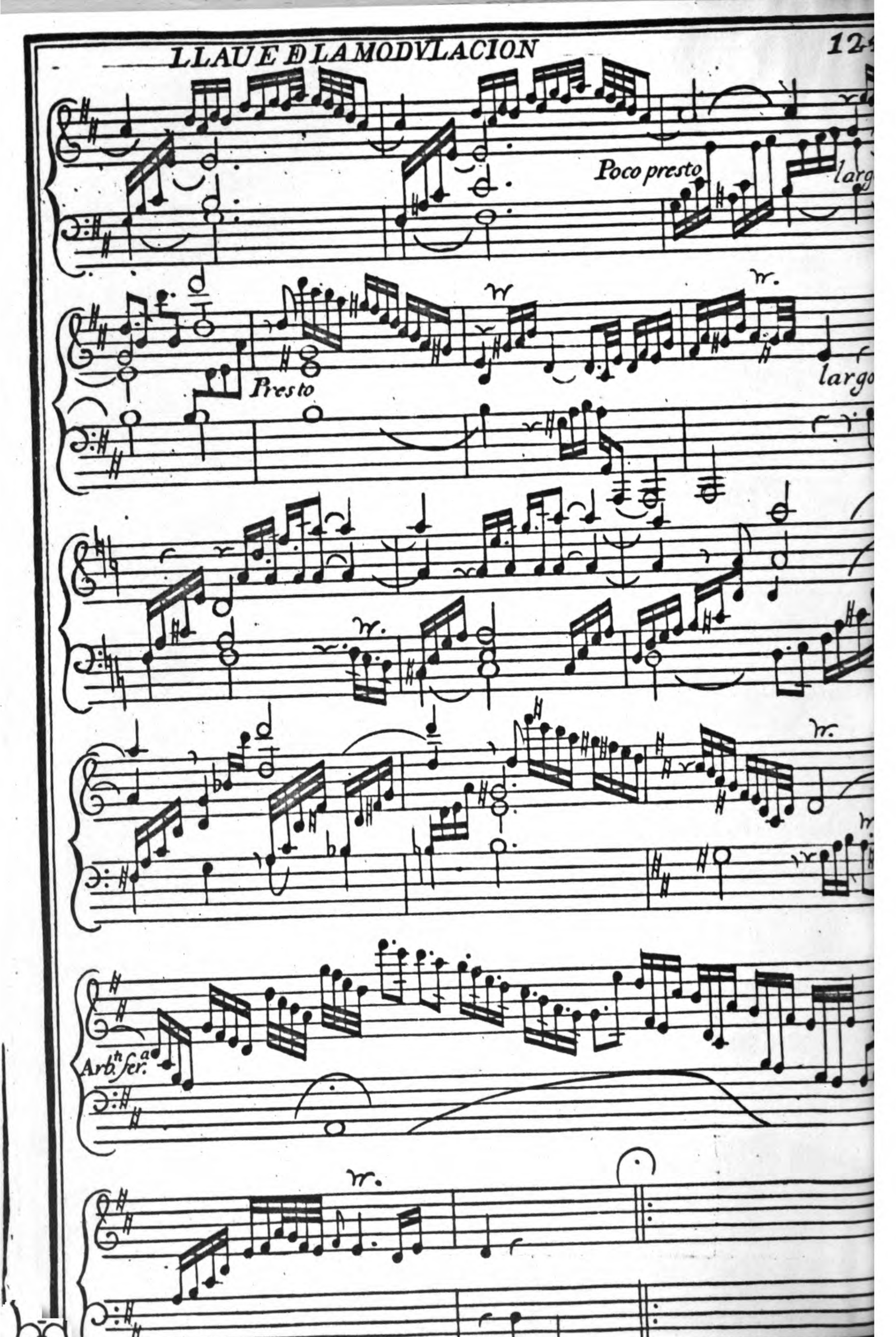
Qua-
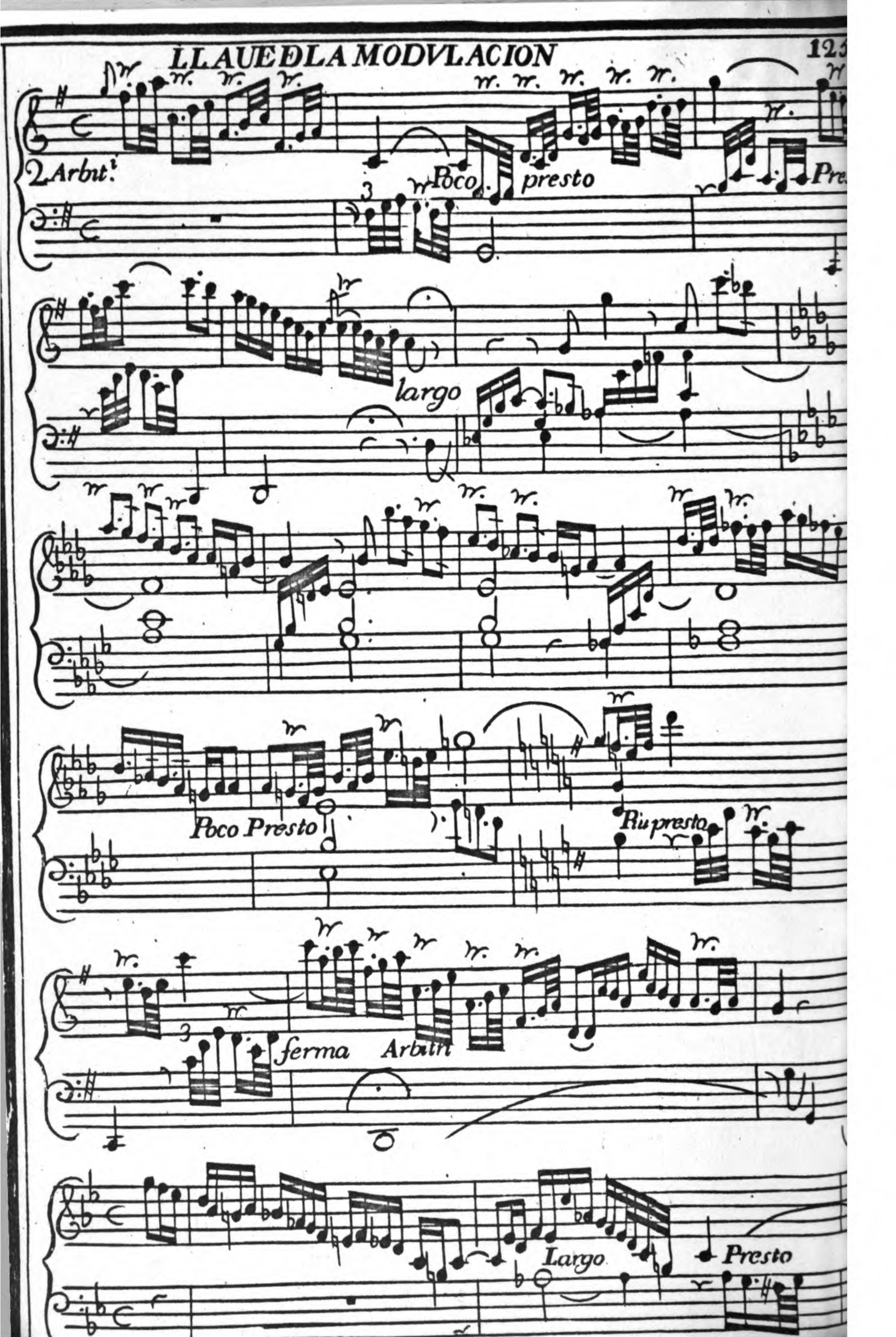

Quatro Preludios para Aprend.r
1.
Arbitri
poco presto
p.to nontan
Presto
Largo
Arbitri
2.
Largo
Arbitri
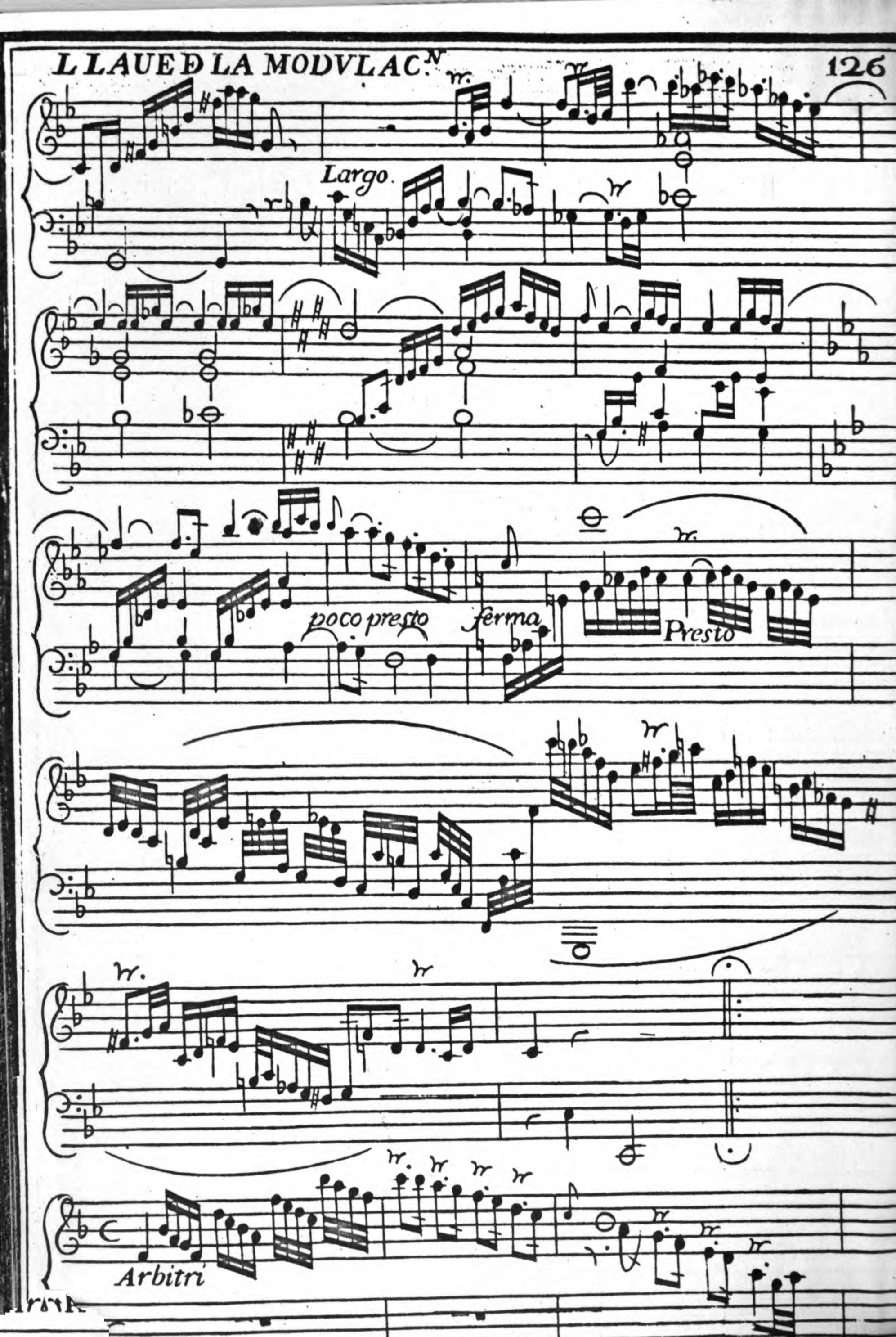

Largo
Arbitri
3 Largo
Poco presto
Presto
deto solo
ferma
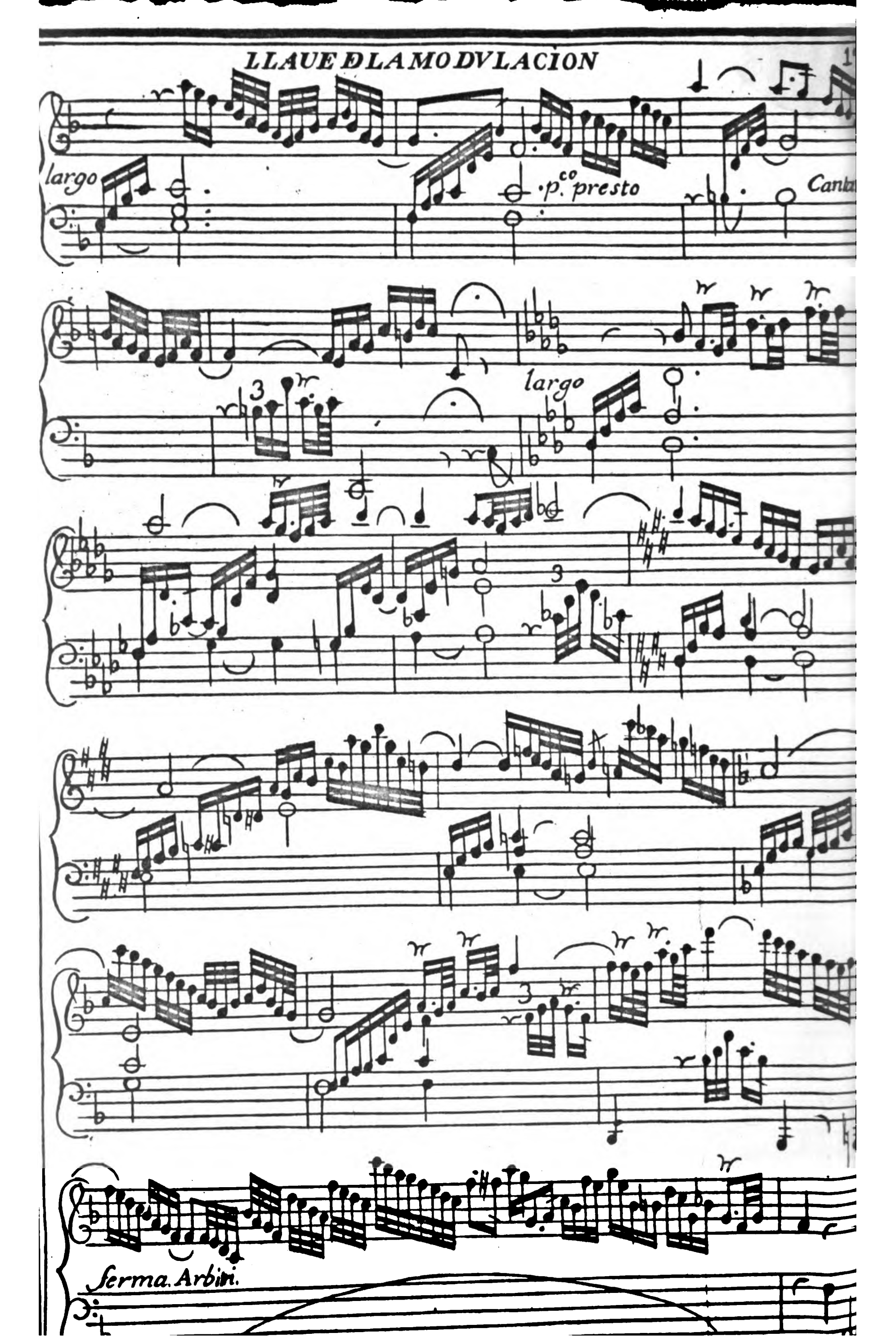


Siguense Otros quatro Preludios, para que se sepa lo regular, con corta differencia d lo largo, que deben ser


Poco presto
larg
Presto
largo
Arb.th fer.a


2 Arbit.
Poco presto
Pre
largo
Poco Presto
Piu presto
ferma Arbitri
Largo
Presto


Largo
poco presto
ferma
Presto
Arbitri


LLAUE D LA MODVLACION
19
largo
p.co presto
Canta
largo
3
3
3
Serma. Arbitri.

Concluì el Libro, y Tratado primero de las Modulaciones, no haviendome ſido poſsible (por mas que lo he procurado) ſer mas breve, y claro de lo que và. Reſtanme decir tantas coſas, que ſe ſiguen al Arte de la Modulacion, que hiciera mucho volumen, y traſpaſſára del titulo que dicho Libro lleva; pero ſerà con el tiempo (dandome Dios ſalud) otro Tratado, en que ſe vèa el Arte de Modular en toda eſpecie de Compoſiciones, aſsi de Capilla, como de Organo, y Clavicordio. Y buelvo à encargarte, Amigo Lector, que no repares en el eſtilo, mas sì en la ſubſtancia; y por ſi acaſo advirtieres alguna coſa, que ſe oponga á las Reglas del Arte, (no haviendo ſido mi animo eſcribir contra ellas) te eſtimarè muy mucho tu aviſo; y en el interin, y ſiempre, ſea à mayor gloria de Dios por los ſiglos de los ſiglos.



LIBRO SEGUNDO.

TRATADO SEGUNDO.

DE LAS ANTIGUEDADES, y curiosidades de la Musica.

CAPITULO PRIMERO.

MOTIVOS POR QUÈ SE ESCRIBIÒ este segundo Tratado, y quán útil sea saber estas Antiguedades, y à quiénes no escusa.

HAviendo sido mi animo con esta Obra el de adelantar el Culto Divino, no cumpliera con mi obligacion, si no tocára las Antiguedades de la Musica; pues usa toda la Iglesia, assi en Quaresma, como en Adviento, y otras fiestas particulares, regularmente de Musica de Facistòl; y sepan todos los que gozan renta Eclesiastica, para el servicio del Altar, por el empléo de la Musica, que los obliga á saber assi lo antiguo, como lo moderno; pues no hay Concilio que los escuse del cumplimiento de la obligacion, para lo que son admitidos. Y si por su ignorancia vencible son causa que haya disturbio alguno en dicho Culto, no sè que les escuse de pecar, segun fuere el escandalo causado; y el Sacro Concilio Tridentino en la Session 22. sobre lo que se ha de hacer, y lo que se ha de evitar en la Celebracion de la Missa, dice: *Satis etiam apparet, omnem operam, & diligentiam*

tiam in eo ponendam esse. Pero mejor se hará cargo de esta obligacion, y motivos mios quien lea el principio de este Decreto, que dice: *Quanta cura adhibenda sit ut Sacrosanctum Missæ Sacrificium omni Religionis cultu, ac veneratione celebretur, quivis facile existimare poterit, qui cogitarit, maledictum in sacris litteris eum vocari, qui facit opus Dei negligenter.* Y no piense alguno, que este Decreto habla solamente del Sacrificio de la Missà, pues se estiende, y obliga en los Maytines, y Horas, ò qualquiera otra cosa, que sea Culto Divino, pues bien claro lo dice el Decreto; y si no, repáre en lo que dice: *Maledictum in sacris litteris, &c.* que no le quedará que dudar; y si no se desengaña con esto, atienda cómo acaba este Santo Decreto, hablando en particular de todas las cosas en èl tocadas: *Non solum ea ipsa, sed quæcumque alia huc pertinere visa fuerint; ipsi pro data sibi à Sacrosancta Synodo potestate, ac etiam, ut Delegati Sedis Apostolicæ, prohibeant, mandent, corrigant, statuant, atque ad ea inviolatæ servanda censuris Ecclesiasticis :::: fidelem populum compellant.* De manera, que aquel que està admitido en Cathedral, y el que quisiere entrar en èlla, no debe ignorar cosa alguna de lo antiguo; por cuyo fin he recopilado lo que he podido de los Autores antiguos, haviendo sujetado todos sus tiempos, segun sus señales, en tres Tablas, para que se sepan los valores de las Notas mayores, sus Perfecciones, è Imperfecciones; y en fin, las reglas mas principales, para que entiendan qualquiera Libro, ò Papel antiguo.

Otro motivo tengo, y es *ad honorem proximi*, mirando el destruìr las ignorancias tocante à nuestra obligacion; pues segun San Agustin en la dist. 38. hablando de las obligaciones acerca el fin para que fuè criado el hombre, y del Culto Divino, acaba diciendo: *Et Musica ad Laudes Dei cantandas.* Y reparese en el nombre generico *Musica*, que

no distingue de Antigua, y Moderna; y como dice antes *scire tenentur*, sacamos por legitima consequencia la obligacion; y para mayor fuerza del motivo que me assiste para este Tratado, digo, que no puedo sufrir que haya el menor disturbio en el Culto Divino: y tomando el consejo de Platòn, que dice: *Adversus ignorantiam nullum remedium invenitur præter doctrinam*, me determinè à dàr esta recopilacion á luz, para que con facilidad puedan estár impuestos todos los que deben saberlo, si no quieren verse afrentados en alguna ocasion; pues nadie negará, que le pueden dár Papeles antiquissimos, y menos antiguos, modernos con barbas, y viejos afeytados, que ordinariamente en Cathedrales se suelen archivar para memoria, y los suelen sacar quando menos piensan, los que les mandan que los executen.

Con los Maestros de Capilla no hablo en esta materia, pues saben muy bien quán útil sea saber estas cosas, para descifrar, si fuere menester, los Enigmas, y demás Apuntaciones antiguas, y que es precisa su inteligencia, si se hace forzosa su explicacion.

CAPITULO II.

QUÉ SEA MODO, TIEMPO, Y PROLACION.

TOda Musica, assi antigua, como moderna, en qualquier parte del Mundo, en sentir de Cerone, consta de dos especies de figuras, unas son cantables, y otras incantables: el nombre de unas, y otras es el mismo; mas no la formacion de sus cuerpos, que es en lo que se distinguen. El P. Nassarre en el lib. 3. de su Escuela Musica, Parte primera, dice, que el nombre de las figuras cantables antes de Guido Aretino, fuè muy variable; y sigue diciendo, que poco despues que Guido Aretino puso en orden los Rudimentos de Canto-Llano, de-

dexò Juan de Muris, de nacion Francès, las ocho figuras, que hoy uſàmos. Mi parecer es, que Guido Aretino no conocerìa las figuras de Juan de Muris; pues ſegun ſe colige del Diccionario de Moreri, y de las Antiguallas de Cerone, ſe paſſaron del uno al otro 324. años; porque Guido Aretino fuè por los años de nueſtra ſalud de 1028, y el otro el de 1352. Los nombres, cuerpos, y figuras ſon como ſe ſigue:

Maxima. *Longa.* *Breve.* *Semibreve.*

Minima. *Seminima.* *Corchèa.* *Semicorchèa.*

Eſtas ocho figuras denotan el movimiento del canto, por lo que les dieron el nombre de Figuras Cantables. Las Figuras Incantables tienen los miſmos nombres, como dixe arriba: ſu apuntacion es como ſe ſigue:

Maxima. *Longa.* *Breve.* *Semibreve.*

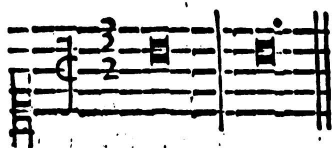
Minima. *Seminima.* *Corchèa.* *Semicorchèa.*

A estas figuras las llamaron incantables, porque denotan silencio, ò el tiempo que se debe esperar sin cantar, que es una misma cosa: de éstas no se encuentra division; pero las cantables distinguiò la antiguedad en dos classes; es à saber, à las quatro primeras las llamò mayores, y à las quatro segundas, menores; y para el conocimiento práctico de su valor introduxeron el Modo, Tiempo, y Prolacion: estos hacen relacion à las figuras mayores, y nunca à las menores; aunque no faltò quien quiso, que la Prolacion menor fuesse introducida en la Musica; pero la comun no lo admitiò, por superfluidad, pues tenia yà en uso su equivalente admitido. Todo se declararà con el favor de Dios.

Modo en la Musica, es una cantidad de Longas consideradas en la Maxima, ò de Breves considerados en la Longa, segun la division ternaria, ò binaria: por division se entiende el Compàs, ò señal indicial; y asi se dice, que la division siempre la hace dicha señal. Ternaria, ò binaria, se entiende comunmente la proporcion de una Nota con otra, ò comparacion de valor à valor; y si dicha Proporcion es ternaria, será perfecta, segun San Agustin al Cap. 1. *suæ Musicæ. Quia constituitur ex principio, medio, & fine*; y si la comparacion es binaria, será imperfecta.

Esta palabra *Modo* siempre habla con la figura Maxima, ò con la figura Longa, y asi hay Modo mayor, y Modo menor; Modo mayor es la Maxima, y Modo menor es la Longa; y quando tres Longas ajusten el valor de una Maxima, será Modo mayor perfecto, y quando solas dos, imperfecto. Quando la cantidad, ò valor de tres Breves hagan una Longa, será el Modo menor perfecto; y quando dos, será el Modo menor, ò Longa, imperfecto. El Tiempo, segun Lorente, cap.9. del lib.2. es un circulo perfecto, en el qual es perfecto el Breve; y segun Don Pedro Cerone al cap. 54. lib.6. es una cantidad de Semibreves, considerados en la figu-

gura Breve, y tambien le dá perfecto, è imperfecto. Perfecto, quando tenga el valor de tres Semibreves, è imperfecto, quando solo valga dos. Aqui se puede ofrecer una duda; y es, quando el circulo es imperfecto, y el Breve vale tres Semibreves: v. g. en Proporcion mayor se pregunta, si el primer Breve es perfecto, ò imperfecto? Y se responde distinguiendo de Tiempo, ò de valor; si dicen de Tiempo, se responde, que es imperfecto *per se*; y perfecto *per accidens* no se dà en nuestra Facultad, respecto à las señales indiciales; y si dicen de valor, *subdistinguo*: de valor *per se, vel per accidens*: si es *per se*, es imperfecto, porque solamente tiene el valor de dos Semibreves; y si vale tres, es *per accidens*: porque asi como se siguiò otro Breve, que fuè por quien recibiò el valor de otro Semibreve mas, se le pudiera haver seguido qualquiera otra figura menor, que quedára en su justo, y proprio valor de dos Semibreves, segun le manifiesta imperfecto la señal indicial. Y si acaso alguno no huviesse entendido esta respuesta, (que entendida, no tiene réplica) y replicasse diciendo: Pues cómo puede ser, que no sea perfecto dicho Breve, valiendo tres Semibreves? Se le responderá mas claro en esta conformidad: Verdad es, que vale tres Semibreves; pero no los vale por sì, sino por el otro Breve, que se le sigue; de lo que se infiere ser *per accidens* su valor: lo que siendo el Tiempo perfecto, venga como viniesse, siempre vale tres Semibreves; y de aqui se sigue, que el Tiempo perfecto carece de imperfeccion, y el Tiempo imperfecto de perfeccion; pero el valor respectivè à las Notas en este caso, siempre tiene dos respectos, uno segun su señal indicial, y otro, que depende de los accidentes de las mismas figuras; y está su mayor, ò menor valor en que venga ésta, ò la otra figura.



Es-

Esta declaracion bien sabida, quitará otras muchas dudas, y confusiones, que se pueden ofrecer en la práctica.

La Prolacion es un punto dentro de un circulo perfecto, el qual denota, que el Semibreve vale un Compás. Esta Prolacion tambien puede ser perfecta, è imperfecta, segun la comun de los Autores; de lo que infiero assi: Aunque el circulo sea imperfecto, puede estár la Prolacion perfecta; y la razon que doy para esto, es sobre la misma de los Autores; y es, que si qualquiera figura mayor puede ser perfecta, sin que lo sean las demás, siendolo solo el Semibreve, el circulo no debe ser perfecto; porque si lo es, es el Breve perfecto; y para que sea tan solamente el Semibreve perfecto, debe ser el circulo imperfecto, porque assi queda el Breve imperfecto; y *per privationem* de las demás señales, ò puestas las de imperfeccion, podrá ser perfecto el Semibreve, y será la Prolacion, (segun lo dicho) como lo siente Cerone, un punto dado dentro de un circulo perfecto, ò imperfecto, con el qual el Semibreve tiene el valor de tres Minimas. Mas adelante se especulará mejor.

Las quatro figuras menores no pueden ser perfectas, por lo que siempre serán de la division Binaria, ò Proporcion dupla; esto es, que dos menores componen su mayor colateral, v. gr. dos Seminimas hacen una Minima, dos Corchèas una Seminima, &c. La razon, ò el por què no pueden ser perfectas las quatro figuras menores, la dá Don Pedro Cerone en la Theorica de los avisos necessarios en Canto de Organo, lib. 7. cap. 1. (Sigo à éste, por ser entre todos los Autores, que han escrito de Theorica, despues de Boecio, el de mayor fundamento, claridad, y noticia) donde dice, que toda figura, que puede ser perfecta, puede ser ligada: infiero, pues, assi; *sed* alguna de las quatro figuras menores, por ser de cuerpo quebrado, no puede ser ligada: luego no puede ser perfecta.

Pa-

Para mayor declaracion de lo dicho, se ha de suponer, que qualquiera figura de cuerpo entero, como son las quatro mayores, puede ser perfecta, y ligada, y es autoridad, ò privilegio, que concedieron los primeros que pusieron, y determinaron el valor de las notas, ò figuras; y no siendo de cuerpo entero, no pueden ser ligadas: de lo que se sigue, que tampoco podrán ser perfectas. De aqui se infiere el motivo que tuvieron para no admitir la Prolacion los Antiguos; quiero decir, la division que hizo aquel poco Theorico, que dividiò la Prolacion en mayor, y menor, queriendo perficionar la figura Minima, haciendola de la misma autoridad (siendo de cuerpo quebrado, para distinguirse de las figuras mayores) que à qualquiera mayor: cosa que dissuena tanto á todo punto de buena Theorica.

Veamos ahora cómo son las señales de la antiguedad para la perfeccion, è imperfeccion de las figuras, que no dexa de ser curioso para quien quiera entender toda especie de Composiciones, ò Cantos, desde Juan de Muris hasta hoy; y aun en esto veremos como siempre los Compositores prácticos tan solamente han ido aniquilando la theorica; para cuyo fin, è inteligencia de todo, assi Theorico, como Práctico, lo dividirè en tres Tiempos, que seràn Antiquissimo, ò Primitivo, Antiguo, y Anterior á nuestro tiempo.

SEÑALES DEL TIEMPO ANTIQUISSIMO, ò Primitivo.

EN este Tiempo solo se perficionaba una figura mayor, y quando mas dos, y quedaban todas las otras imperfectas: sus apuntaciones eran con numeros, y un circulo perfecto, como se sigue.

O

Quatro Exemplos del Modo mayor perfecto.

1. 2. 3. 4.

Siempre que se encuentre un circulo perfecto con dos cifras despues de èl, habla con el modo mayor, que es la figura Maxima, y entiendese siempre dicha escritura de esta manera: La primera cifra hace relacion à la figura Longa, y la segunda al Compàs, v. g. en el primer Exemplo hay un circulo perfecto con dos treses: por el circulo cerrado, ò perfecto, entiendese perfeccion; y por quanto hay dos cifras, habla con el Modo mayor, que es la Maxima; y asi se sabe yà, que la Maxima vale tres Longas, y es perfecta. La primera cifra habla con la Longa; y si es ternaria, vale tres Brèves; y si es binaria, como en el tercer Exemplo se demuestra, vale solamente la Longa dos Breves. Con la tercera cifra se señala si el Compàs es binario, ò ternario; si binario, es Compás mayor, á manera de Facistòl, no partido, conforme le llevan hoy, sino entero; y quando es ternaria la cifra, es Proporcion mayor de este Tiempo. Veanse los valores antiguos en las Tablas siguientes.

1.	$\frac{27}{3}$	$\frac{9}{3}$	$\frac{3}{3}$	$\frac{1}{3}$
	9 Compases.	*3 Compases.*	*1 Compàs.*	*Una parte.*

18/2 6/2 2/2 1/2

2.

9 Compases. 3 Compases. 1 Compàs. Medio Compàs.

18/3 6/3 3/3 1/3

3.

6 Compases. 2 Compases. 1 Compàs. Una parte.

12/2 4/2 2/2 1/2

4.

6 Compases. 2 Compases. 1 Compàs. Medio Compàs.

Entendidos bien estos primeros Exemplos, se harà muy facil la inteligencia del uso claro, que guardaron los primeros Inventores; y mas adelante veremos el fundamento grande, que tuvo esta manera de apuntar la perfeccion, è imperfeccion.

La imperfeccion de la Maxima tiene otros quatro Exemplares, ò maneras de apuntacion, por lo que darèmos una regla general, que en este tiempo antiguo, que hablamos, fuè

universal, tocante á la señal de perfeccion, ò imperfeccion; y es, que toda perfeccion la escribieron con circulo perfecto, y toda imperfeccion con circulo imperfecto, ò no cerrado. El valor es como se sigue:

Quatro Exemplares de la imperfeccion del Modo mayor.

1. 2. 3. 4.

$\frac{18}{3}$ $\frac{9}{3}$ $\frac{3}{3}$ $\frac{1}{3}$

1.

6 Compases. 3 Compases. 1 Compàs. Una parte.

$\frac{12}{2}$ $\frac{6}{2}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{1}{2}$

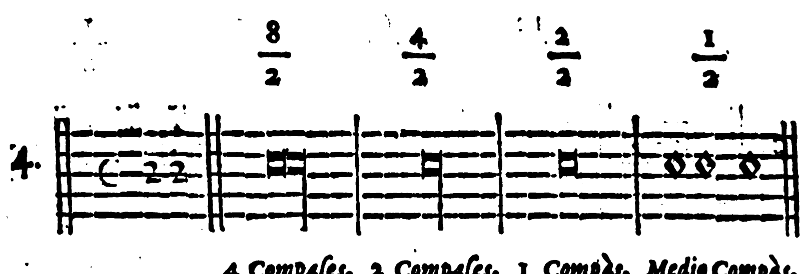
2.

6 Compases. 3 Compases. 1 Compàs. Medio Compàs.

$\frac{12}{2}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{3}{3}$ $\frac{1}{3}$

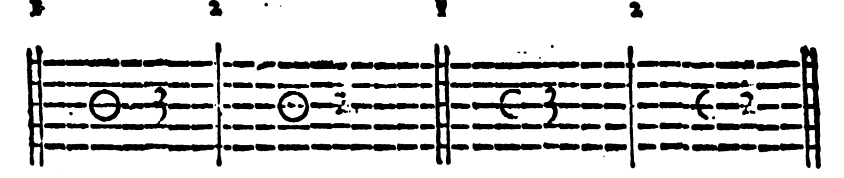
3.

4 Compases. 2 Compases. 1 Compàs. Una parte.

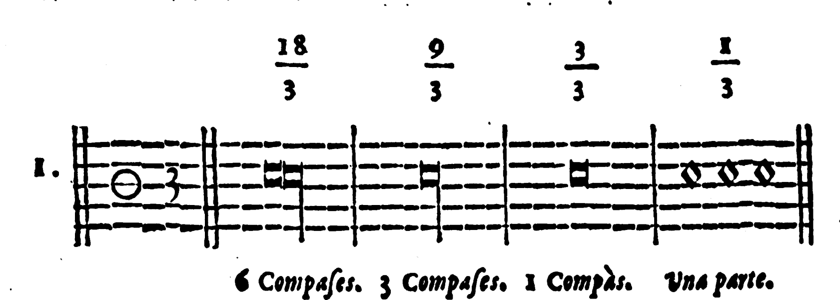


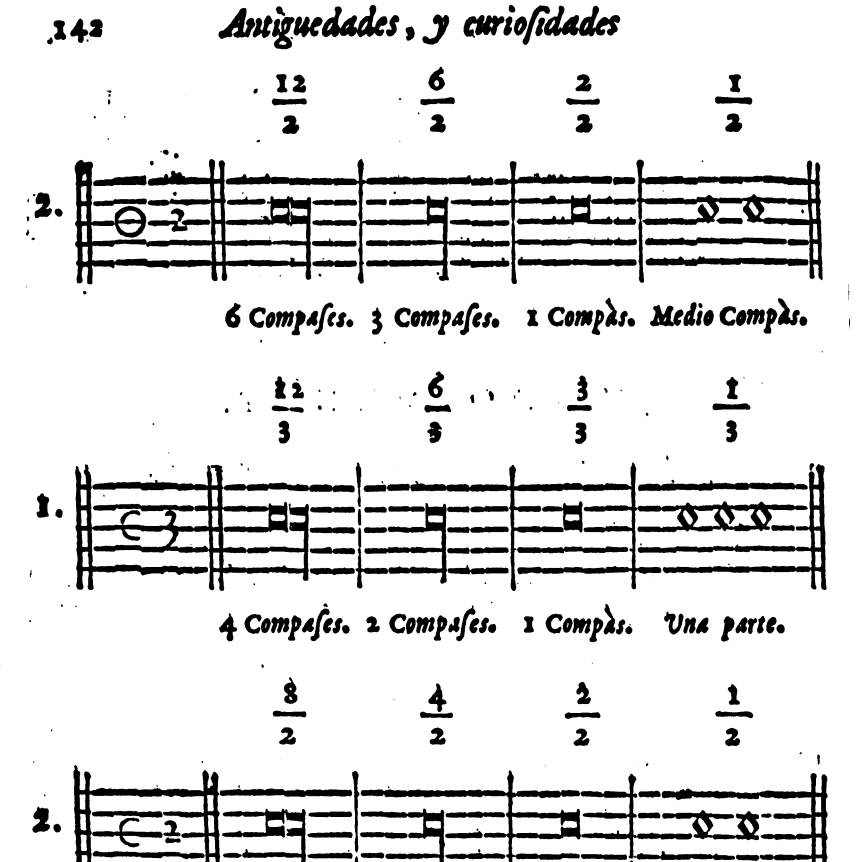
MODO MENOR.

Perfecto. *Imperfecto.*



El Modo menor distinguiò la Antiguedad, de que hablamos, en perfecto, è imperfecto: perfecto es el circulo cerrado con una sola cifra; y el imperfecto es el circulo abierto con una sola cifra, la que denota el Compás, conforme diximos de la ultima cifra del Modo mayor perfecto, è imperfecto. El valor de las Notas es como se sigue:



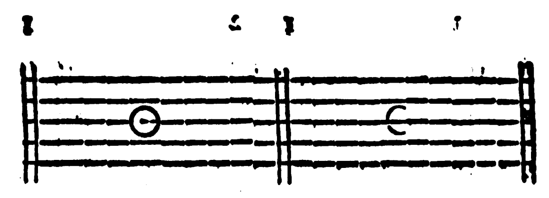


12/2 6/2 2/2 1/2
2.
6 Compases. 3 Compases. 1 Compàs. Medio Compàs.
12/3 6/3 3/3 1/3
1.
4 Compases. 2 Compases. 1 Compàs. Una parte.
8/2 4/2 2/2 1/2
2.
4 Compases. 2 Compases. 1 Compàs. Medio Compàs.

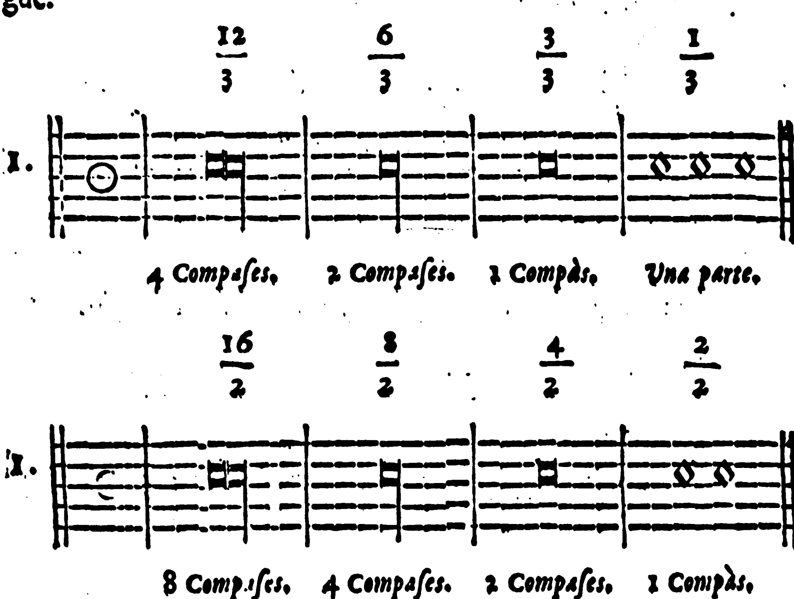
TIEM-

TIEMPO.

Perfecto. *Imperfecto.*



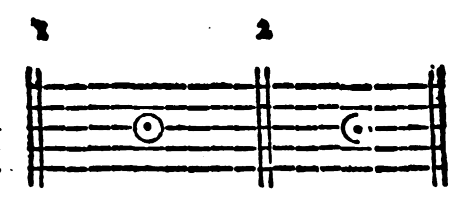
El Tiempo es en dos maneras, uno perfecto, y otro imperfecto: éste *tanquam à privatione numerorum* quedaban imperfeccionados los dos modos, mayor, y menor; y podian distinguir quándo el Breve solo era perfecto, y quándo era imperfecto. Los valores de las Notas son como se sigue:



Repáre el curioso Lector aqui en este ultimo exemplar pri-

primitivo, y deſcubrirá la curioſidad, y fundamento del uſo; y práctica de las Notas de hoy dia, y ſabrà dár razon de ſu imperfeccion.

PROLACION PERFECTA.



La Prolacion es en dos maneras, perfecta, è imperfecta: la imperfecta es quando falta el puntillo dentro del circulo perfecto, ò imperfecto, y vale en tal caſo el Semibreve dos Minimas. Diceſe Prolacion imperfecta *à privatione*, conforme dixe antes: la perfecta es, quando dicho circulo lleva el tal puntillo, y valen las figuras como ſe ſigue:

36/3	18/3	9/3	3/3
12 Compaſes.	*6 Compaſes.*	*3 Compaſes.*	*1 Compàs.*

24/3	12/3	6/3	3/3
8 Compaſes.	*4 Compaſes.*	*2 Compaſes.*	*1 Compàs.*

Ad-

Advierta aqui algunas cosas curiosas el estudioso Lector, y son, la primera, que el Tiempo perfecto sin Prolacion, es lo mismo que la Proporcion mayor en quanto al Compàs; y el Tiempo perfecto con Prolacion, es lo mismo que la Proporcion menor en quanto al ajuste del Compàs para las figuras menores; que las figuras mayores siempre siguen la Proporcion Dupla, o Tripla, segun la perfeccion, ò imperfeccion. El Tiempo imperfecto sin Prolacion, es verdadero Compasillo de hoy dia; y el Tiempo imperfecto con Prolacion, es verdadera Proporcion menor, tambien conocida de hoy dia. La segunda, que el Modo mayor perfecto, puede ser perfecto solo, ò perfecto con el menor; y el menor lo podia ser, sin serlo el mayor. La tercera, que el Modo menor con el Breve *simul*, no podian ser perfectos; y la razon està, en que el Modo menor pide cifra, y el Tiempo no. Lo quarto, que el Tiempo, y la Prolacion pueden *simul* ser perfectos, y *simul* imperfectos; ò uno perfecto, y otro imperfecto.

Antes de passar à la segunda Antiguedad, quiero declarar por què estos Antiguos pusieron, ò señalaron la Perfeccion con el numero ternario, y el circulo cerrado. Seis razones dà el Glorioso Doctor de la Iglesia San Agustin acerca de la perfeccion del numero ternario, *lib. suæ Musicæ*, *cap.* 12. Pondrè aqui la tercera razon, que ella sola basta para declarar nuestro intento; y es, la unidad no es numero, y el dos no consta de principio, medio, y fin: el numero ternario es el primero que viene à tener esta perfeccion, y preeminencia de ser numero primero: luego el primer numero perfecto, y acabado es el ternario, *quia constituitur ex principio, medio, & fine*. Componese el numero ternario de tres unidades iguales; por lo que dixo Franquino al cap. 6. *Tum etiam ratione ternariæ æqualitatis in ipso namque ternario principium, medium, & finis æque disponuntur; qua in re in summo Deo Divinam profitemur Trinitatem.* Y al

cap. 5. del lib. 17. refiere Cerone, que la excelencia del numero ternario en la Musica (atestigua este Autor con Aristoteles, Boecio, y Stapulense) viene del tiempo de Pythagoras.

Quisieron tambien significar la perfeccion con el circulo perfecto; porque toda circumferencia es medida con el Instrumento Mathematico, llamado Sexto, vulgarmente Compàs; y dicese tambien, que el numero senario es perfecto, porque sus partes aliquotas, ò multiplicativas se ajustan sin sobrar nada, v. g. sumese 1 2 3 — 6. Dice Blàs Roseto en alabanza del numero senario: *Senarius numerus perfectus est, quia per senarium numerum est operum signata perfectio; quo constat summum conditorem cuncta opera sua perfecisse, ut ait Moyses, cap. 1. Genesis.* Tambien asi como decimos, que al Diapason, por estàr en su perfeccion, no se le puede añadir, ni quitar, sin que dexe de ser yà Diapason perfecto, considerando tal vez, que la linea circular tiene esta misma perfeccion, nos la dexaron señalada con la tal linea, ò figura esferica. Dicese tambien, que la figura esferica carece de principio, y fin; porque el mismo termino, de donde se comienza, que suponen principio, es el mismo termino del fin de dicha figura, por lo que no cabe addicion alguna; pero por esto no se dirà, que la tal figura es imperfecta, pues consta de medios proporcionados con el principio, y fin. Sirva de exemplar una esfera de un Relox dividida en 60. partes, que son los minutos, de la qual podemos formar un triangulo equilátero, que consta de tres lados iguales, sin sobrar, ni faltar nada; y si tiene en sì el numero ternario encerrado, ò encubierto, què mucho que Aristoteles dixesse: *Circulus est perfectior figurarum*, y que de aqui tomassen los Antiguos el declarar la perfeccion con el circulo perfecto, ò cerrado? Tomase en la esfera del Relox el triangulo equilátero en-

es-

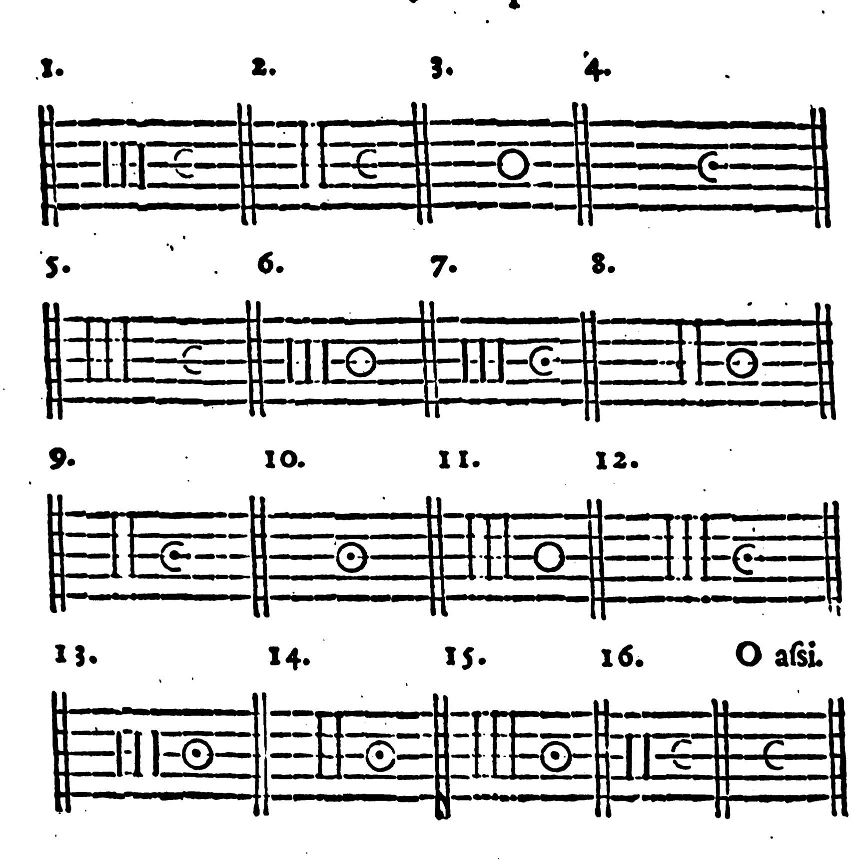
esta manera: Tirese una perpendicular de 60. à 20. por dentro de dicho circulo, y despues una recta de 20. à 40. y luego tirese otra perpendicular de 40. à 60. y se verà despues prácticamente ser las tres lineas iguales. Sepase tambien, que antiguamente se observaba (digo en este mismo Tiempo) el escribir el circulo imperfecto, que hoy dia se llama Compassillo, ò Compàs menor, formandole de este triangulo que digo, quitandole la recta de 60. à 20, con la qual privacion quedaba abierto dicho circulo una tercia parte, è imperfeccionado, por constar de solos dos lados iguales physicos.

Me parece que basta para saber, y conocer el grande fundamento, y razon, con que obraron estos primeros Inventores de las señales de la Musica; passemos ahora al segundo Tiempo, que le dimos el nombre de Antiguo, que estos, aunque mudaron de señales, no faltaron à los fines de sus antepassados: la razon es, porque escribieron la perfeccion de los dos Modos, mayor, y menor, con Pausas, que en sì encierran el numero ternario, y la imperfeccion con el numero binario; mas el Tiempo, y Prolacion los dexaron con las mismas señales passadas, y adelantaron estos el poder perficionar à las figuras mayores à su gusto, è imperficionarlas de la misma manera, sin haver confusion de numeros; lo que no lograron los passados, pues consta de lo dicho, que no pudieron perficionar à la Longa, y Breve *simul*.

Se ha de advertir, que en este Tiempo unas perfecciones, è imperfecciones servian de señal indicial, otras no; y para que mejor se entienda, digo, que la perfeccion, è imperfeccion, escrita con Pausas, necessita señal indicial; pero la perfeccion, ò imperfeccion del Tiempo, y Prolacion, no; y para que no quede rastro de duda, añado, que quando no hay Tiempo perfecto, ò imperfecto, la señal indicial puede ser binaria, ò ternaria, conforme gustasse el Compositor; pero estando el Tiempo, ò bien perfecto, ò imperfecto, no cabe, pues el Tiempo

po perfecto siempre lleva consigo la division ternaria, y el imperfecto la binaria. Veanse las tres Tablas siguientes: la primera Tabla contiene todas las señales de perfeccion, è imperfeccion: la segunda, à què figuras hacen relacion dichas señales; y la tercera, quál sea su valor, segun la señal indicial, perfeccion, è imperfeccion de dicha figura.

TABLA GENERAL DE LAS SEÑALES de Perfeccion, è Imperfeccion.



SEGUNDA TABLA, QUE SEÑALA quáles figuras ſon Perfectas, y quáles no lo ſon.

1.	Perfecta.	Imperfecta.	Imperfecta.	Imperfecta.
2.	Imperfecta.	Perfecta.	Imperfecta.	Imperfecta.
3.	Imperfecta.	Imperfecta.	Perfecta.	Imperfecta.
4.	Imperfecta.	Imperfecta.	Imperfecta.	Perfecta.
5.	Perfecta.	Perfecta.	Imperfecta.	Imperfecta.
6.	Perfecta.	Imperfecta.	Perfecta.	Imperfecta.
7.	Perfecta.	Imperfecta.	Imperfecta.	Perfecta.
8.	Imperfecta.	Perfecta.	Perfecta.	Imperfecta.
9.	Imperfecta.	Perfecta.	Imperfecta.	Perfecta.
10.	Imperfecta.	Imperfecta.	Perfecta.	Perfecta.
11.	Perfecta.	Perfecta.	Perfecta.	Imperfecta.
12.	Perfecta.	Perfecta.	Imperfecta.	Perfecta.
13.	Perfecta.	Imperfecta.	Perfecta.	Perfecta.
14.	Imperfecta.	Perfecta.	Perfecta.	Perfecta.
15.	Perfecta.	Perfecta.	Perfecta.	Perfecta.
16.	Imperfecta.	Imperfecta.	Imperfecta.	Imperfecta.

TERCERA TABLA, QUE SEÑALA EL VALOR de las Notas.

1.	12.	4.	2.	1.
2.	12.	6.	2.	1.
3.	4.	2.	1.	$\frac{1}{3}$.
4.	8.	4.	2.	1.
5.	18.	6.	2.	1.
6.	6.	2.	1.	$\frac{1}{3}$.
7.	12.	4.	2.	1.
8.	6.	3.	1.	$\frac{1}{3}$.
9.	12.	6.	2.	1.
10.	12.	6.	3.	1.
11.	9.	3.	1.	$\frac{1}{3}$.
12.	18.	6.	2.	1.
13.	18.	6.	3.	1.
14.	18.	9.	3.	1.
15.	27.	9.	3.	1.
16.	8.	4.	2.	1.

EX-

EXPLICACION DE LAS TRES TABLAS.

LA primera Tabla trahe todas las señales posibles, que usaron en el Tiempo que hablamos, de perfeccion, è imperfeccion; pues quadrando el numero 4, que es el numero de las figuras, que pueden ser perfectas, ò imperfectas, no pueden ser mas de 16 las variaciones, ò maneras de apuntacion, que pudieron hacer; y asi consta la primera Tabla de 16 apuntaciones distintas; y en el numero 16 hay dos apuntaciones, porque la primera demuestra la imperfeccion de las figuras *per appositionem signorum*; y la otra apuntacion demuestra lo mismo *per privationem*; y se dexa discurrir, que obrarian asi, pues los Antiguos, è Inventores (como hemos visto) lo executaron de la misma manera.

La segunda, y tercera Tabla trahen 16 quadros, multiplicados por las quatro figuras mayores, que son 64 quadros, tomadas estas Tablas conforme estàn ordenadas encima de las figuras mayores. La segunda demuestra quàl es la figura, ò figuras, que quedan perfeccionadas, ò imperfeccionadas, por las señales de la primera Tabla; y buscado el mismo numero en la Tercera Tabla, darà el valor justo, que tiene cada figura: v. g. en la Tabla primera el numero 9 tiene dos Pausas, que cogen tres espacios, y quatro rayas, y un circulo imperfecto con Prolacion: quiero saber dicha apuntacion con què figuras habla: busco, pues, en la segunda Tabla el numero 9, que està antes de dichas figuras; y siguiendo despues derecho asi ———, por debaxo de dichas figuras encuentro, que la Maxima es imperfecta, la Longa es perfecta, el Breve imperfecto, y el Semibreve perfecto. Si quiero saber què valor tendràn dichas figuras, passo à la tercera Tabla al mismo numero 9; y obrando en todo conforme à la segunda Tabla, se encuentra, que la Maxima vale 12 Compases,

ses, porque es imperfecta, y debe tener el valor de dos Longas: la Longa vale seis Compases, porque es perfecta, y debe tener el valor de tres Breves: el Breve vale dos Compases, por ser imperfecto, y tener el valor de dos Semibreves; y el Semibreve vale un Compás, por ser perfecto, y tener el valor de tres Minimas.

Repararà en la tercera Tabla el curioso Lector, que unas veces el Semibreve es perfecto, y digo, que vale un Compàs, y otras veces, siendo imperfecto, tambien digo que vale un Compàs: parece no debe tener el mismo valor quando es perfecto, como quando es imperfecto? A lo que respondo: Quando el Semibreve es imperfecto, y digo que vale un Compàs, digo bien, porque en este caso la señal indicial de la primera Tabla, serà el circulo imperfecto, llamado hoy dia Compasillo; y como en este Tiempo dos Minimas ajustan un Compàs, por consiguiente, aunque el Semibreve valga un Compàs, es imperfecto, porque solo tiene el valor de dos Minimas. Cotejense los numeros 1, 2, 5, y 16 de las Tablas. Respondo lo segundo: Quando el Semibreve es perfecto, y digo, que vale un Compàs, tambien digo bien; y la razon es, porque en tal caso tiene la primera Tabla la señal indicial correspondiente à este Tiempo á la Proporcion menor; y en este caso tiene el valor de tres Minimas, que hacen un Compàs justo. Cotejense los numeros 4, 7, 9, 10, 12, 13, y 15 de las Tablas.

Dixe antes de las Tablas passadas, que en este tiempo, no obstante que se innovò algo, no se faltò al intento de sus Antepassados: de manera, que la perfeccion consiste en el numero ternario, y circulo cerrado; y la imperfeccion en el numero binario, y circulo abierto. Para manifestar esta verdad, que tienen las Pausas, que estos Antiguos usaron, (pues tocante al Tiempo, y Prolacion, que no llegaron à ello, explicado queda yá) explicarè ahora cómo convienen con el nume-

mero ternario, y binario con los Antiguos passados, valiendome de los exemplares mismos de la primera Tabla de este Tiempo; aunque antes se me ofrece allanar una dificultad sobre la perfeccion significada en la Proporcion ternaria, è imperfeccion significada en la Proporcion binaria, ò comparacion de valor à valor. Dixe con San Agustin, que el numero ternario era perfecto, y que los Antiguos primeros, comparando el valor de una figura con otra, si era binario, llamaban al tal valor, ò à la figura, respecto del valor, Imperfecta; y quando ternario, Perfecta. Olvidóseme entonces explicar, que hablabamos harmonicamente, y no arithmeticamente: la razon es, que en lo harmonico no sirve un numero solo, pues un numero sin otro no tiene comparacion, lo que es indispensable en toda Musica; pero en la Arithmetica puede ser tratado qualquier numero fuera de comparacion; y por ultimo digo, que assi como cada Facultad tiene diferente objeto, assi tambien diferentes inteligencias; y no porque digan semejanza la una à la otra, v. g. la Arithmetica, Geometrìa, y Harmónica, han de ser lo mismo por propriedad; porque si fuera assi, fuera una sola ciencia, lo que es falso, que son tres distintas en sus objetos, y operaciones, como lo prueba Boecio en el cap. 37. del lib. 2. de Arithmetica Discreta.

Dicho Autor en el citado Tratado, cap. 20. del libro primero, hace demonstracion de quál sea el numero perfecto, (habla de la Arithmetica) y dice, que solamente el 6, dentro de una decena, del ciento el 28, &c. No me detengo en explicar esto: passemos ahora á nuestro intento, el qual es, que obraron bien los primeros Antiguos, y que en la Musica es perfecto el numero 3, è imperfecto el 2, y los motivos, ò fundamentos que tuvieron para hacerlo assi; porque respecto de la dificultad que se añade, no bastan las razones passadas, y dexarémos esta materia bien clara, para toda dificultad que ocurra. Significaron los Antiguos primeros la per-

perfeccion en el valor, y comparacion de una figura à otra en el numero ternario; porque este (*juxta Remigium, cap.* 8.) es el primer numero, y origen de los numeros perfectos.

En sentir de Franquino, cap. 6. es el ternario perfecto, porque consta de principio, medio, y fin: lo mismo dice San Agustin al cap. 12. de su Musica; y assentando su entimema sobre la autoridad del Philosopho, que dice: *Totum & perfectum idem est*, arguye assi: El numero ternario es todo, porque consta de principio, medio, y fin: luego es perfecto. Tambien prueba, que el numero primero, perfectamente acabado, es el tres, y el mas propinquo à la unidad, y dà la razon, (descubrese la imperfeccion en el numero binario) porque el 2, aunque està mas arrimado à la unidad, que no el 3, no se compone de tres partes iguales: luego es imperfecto; *sed* el primer numero, que tiene estas circunstancias, y mas propinquo à la unidad, es el 3: luego el 3 es el primer numero perfecto; *ac sic est*, que en la Musica, quanto mas se arrima la Proporcion à la unidad, tanto es mas perfecta, por ser ésta el fundamento de toda la harmonìa: luego en lo harmonico es la Proporcion ternaria la mas perfecta.

La Proporcion Dupla $\frac{2}{1}$ es la mas agradable al objeto, y aprobada por buena por el entendimiento, ó la razon, porque physicamente consta, que conviene su certeza con lo especulado, y la mas perfecta, que en lo harmonico se encuentra: luego la tal Proporcion constarà de principio, medio, y fin? No tiene duda, que es assi, y que assi como ésta es la mas perfecta, debe encerrar en sì el numero ternario, que es compuesto de tres unidades, y la unidad es perfecta: (Juxta Boecio, cap. 20. lib. 1. de Arithmet.) *Unitas perfecta est, quod & prima est & incomposita, & per se ipsam multiplicata se se ipsa conservat*; y como ésta sea la basa fundamental de todo lo harmonico, por consiguiente dicha

per-

perfeccion ha de hacer relacion à la unidad, por entrar el numero ternario. Demuestrase lo dicho sumando qualquiera Proporcion Dupla; esto es, sumar comun arithmeticamente los numeros que componen dicha Proporcion, y la suma partase por 3, que es el numero harmonicamente primero, y perfecto, compuesto de su fundamento; y si estuviesse la dicha particion igual, constarà precisamente de dicha Perfeccion; si no, no: v. g.

2		4		6		8	
1		2		3		4	
3	3	6	3	9	3	12	3
.	1	.	2	.	3	. .	4

El que gustasse hacer otra comparacion proporcionalmente, sumando las Proporciones que vàn puestas, encontrarà la curiosidad, que dichas Proporciones son compuestas del Unisonus, y son todas quadruplas, como de 4 á 1, advirtiendo, que nunca han de poner mas que dos Proporciones, y debaxo este supuesto midan como quieran. Ultima comparacion del numero ternario, y prueba de su perfeccion: Comparese el 3 con el 1, y es Proporcion Tripla, cuya especie es en la Musica Docena, especie perfecta, y compuesta de la Sexquialtera, ò Subdupla, que tambien es especie perfecta: y la Octava es compuesta del Unisonus, que son tres terminos cada uno *in suo esse* perfecto: luego el todo es perfecto.

Pruebase, que no es lo mismo numero perfecto en la Musica, que en la Arithmetica. En sentir de Euclides, Boecio, Tosca, Moya, y en fin de todos, es el numero perfecto dentro de 10. el 6; y hasta el ciento no hay mas que el 28: dentro de mil el 496. &c. (Arithmetica) dentro de 10. el 6. (Musica) Kyrq. *de Divisione Consonantiarum*, §. 1. *lib.* 5. *de Simphoniurgia*, dice: *Perfectæ consonantiæ sunt, quæ intra hoscæ* 4 *primos numeros* 1. 2. 3. 4. *concluduntur.* Mas abaxo: *Imperfectæ consonantiæ sunt omnes illæ, quæ post quaternarium numerum occurrunt, ut* 4. 5. 6: luego el 6.

ordinatim comparado dice imperfeccion: luego es distinto el numero perfecto de la Musica al de la Arithmetica. Que los quatro primeros numeros compongan un Todo perfecto, no tiene que dudar, pues el 2 con el 3 comparado es un Diapente; y el 3 con el 4, un Diathesaron: de un Diapente, y un Diathesaron se compone un Diapason, que es la Dupla de 2 à 1: luego componen un Todo perfecto. Y tomada la perfeccion, è imperfeccion del valor de las figuras de dichos quatro numeros primeros, solamente fuè capaz de dàr dicha perfeccion el 3, y no otro, porque solamente el 3 consta de principio, medio, y fin; y para que la imperfeccion fuesse en todo dessemejante, è inferior à dicha perfeccion, tampoco fuè capaz otro numero de los quatro, que el 2, pues éste es inferior al 3; y aunque el 4 es imperfecto, pues no consta de tres partes iguales, tampoco convino assentassen en èl la imperfeccion del valor; porque serìa significar estimarse en mas la imperfeccion, que la perfeccion, y repugna à todo buen orden. Tampoco cupo la imperfeccion en el numero 1. por la similitud que tiene con el 3, pues uno, y otro son impares; de lo que se sigue con quánto acuerdo obraron los que assi lo dispusieron.

De lo dicho consta la diferencia del numero perfecto Arithmetico al numero perfecto harmonico, y que la perfeccion conviene en todo à la Proporcion ternaria, y la imperfeccion à la binaria *propter comparationem*. Sigamos ahora cotejando la segunda antiguedad con la primera. Perficionaron la Maxima tan solamente los primeros Antiguos con el circulo cerrado, y dos cifras, para poder distinguir el Modo mayor de todas las demàs figuras mayores: le dieron el valor de 3 de su menor immediata, por las razones que del numero ternario quedan declaradas. Los segundos Antiguos variaron esto accidental, mas no substancialmente, porque aunque mudaron las señales del Modo mayor, y menor, no muda-

daron la essencia; y no mudando la essencia, ò no passando à ser otra essencia, es la variacion accidental, y no substancial. Demuestrase lo dicho. Los Antiguos primeros con el circulo cerrado significaron, que la figura mayor, con que hablaban, era perfecta, y valìa tres de sus menores immediatas. Los Antiguos segundos significaron la perfeccion con Pausas, hasta hacer el justo valor de tres menores; y asi sabian, que si las Pausas eran de Breves, la figura perfecta era la Longa; y si las Pausas eran de Longa, la figura perfecta era la Maxima; de manera, que si los Antiguos primeros con su circulo cerrado, y dos cifras hablaban con el Modo mayor, y por dichas señales sabian, que la Maxima se perficionaba valiendo tres Longas: asimismo los segundos ponian tres Pausas de Longa, y con esso sabian el valor de la Maxima, que era de tres Longas: *ac sic est*, que los primeros Antiguos con el circulo cerrado, y dos cifras, que son tres señales, significaron la perfeccion del Modo mayor, y los otros Antiguos con otras señales significaron lo mismo: luego se sigue, que la variacion no es substancial, sino accidental. En el numero 2 de la primera Tabla de la segunda Antiguedad, es el Modo menor perfecto tan solamente, y conviene con la primera Antiguedad, pues con solas dos señales, que eran circulo cerrado, y una sola cifra, era perfecta la Longa; lo mismo es ahora con solas dos señales de Pausas: luego aunque haya variacion, no es substancial.

Otra cosa hay que saber en este mismo exemplar de la primera Tabla, numero 2, la que està algo obscura, y la explicarè, para que no le quede que dudar al que quisiere saberlo, y entender qualquier Papel antiguo; y es, que el tal Exemplo, no solamente habla con el Modo menor, sino tambien con el mayor; à cuyo motivo las Pausas tiran un espacio, y raya mas, que al primer exemplar, numero 1. de dicha Tabla. Por quanto son dos Pausas tan solamente, conviene con

la

la Antiguedad primera, perficionando el mismo Modo menor: una de estas Pausas significa, que el Modo menor vale tres Breves, cuyos tres espacios coge dicha Pausa; y por quanto hablan con el modo mayor dichas señales, dicen, que el Modo mayor es imperfecto, y vale seis Breves, que son dos Longas, cuya cantidad està declarada por los espacios contenidos en dichas dos Pausas. Lo mismo se ha de entender en los numeros 8. 9. y 14. de la misma Tabla.

Restame explicar los numeros 5. 11. 12. y 15. con lo que concluirè esta segunda Antiguedad. Las tres Pausas, que se encuentran en la Tabla, en los numeros 5. 11. 12. y 15. hacen perfectas à la Maxima, y Longa por la razon que acabamos de explicar en los numeros 2. 8. 9. &c.; pues si en estos numeros era perfecta la Longa, è imperfecta la Maxima, teniendo otra Pausa mas de Breves, no tiene duda que saldrà el valor como de 3 à 9; pues esta es la suma de los dos Modos mayor, y menor; esto es, la Longa vale tres Breves, y la Maxima nueve. No queda mas que declarar de este Tiempo, por lo que yà es hora de passar à nuestro Tiempo anterior, y tercero de los assignados.

Para explicar este Tiempo, y Antiguedad tercera es menester advertir dos cosas: la primera, que huvo práctica contra el orden de lo especulativo: la segunda, que quedaron sentadas desde este Tiempo las figuras imperfectas, conforme las conocemos, y tratamos hoy.

En esta tercera Antigüedad, tocante à lo primero que dexo dicho arriba, no serà dificultosa su prueba, aunque dificultosissimo de ajustar tanto enredo, y variacion, porque esto tienen las cosas quando se sacan fuera de la razon; y son tantas, y tan grandes estas variaciones, que para la brevedad, que ofrecì, es la mayor dificultad, que aqui se me ofrece. Assentemos lo primero, que los Autores, que he podido investigar, seguros, y que sus prácticas dicen con el especula-

la-

lativo; son Pedro Aron, Zarlino, Prenestina, y Cerone. Mas: Franquino, Tapia, Lanfranco, Montanos, Lorente, y Nassarre: (los dos ultimos son Autores de nuestro tiempo) unos escribieron por dàr à entender la práctica, y otros porque no recapacitaron en el especulativo; y estos ultimos hicieron mal en dàr à entender lo que no llevaba razon theorica, porque parece que convienen en que sea asi, (aunque otra cosa sientan) pues no trahen lo contrario; y los otros tocaron uno, y otro: (hicieronlo asi Montanos, y Cerone) Nassarre explica la práctica; pero Lorente en lo mas de esta materia de Antiguedades, no lleva razon, ò por lo menos desconviene con el fundamento dado en este Capitulo, y con los Autores que quedan señalados.

Visto yà el fundamento de los dos Tiempos passados, innovaron en esta tercera Era las señales indiciales, y las pusieron con variacion substancial. Pruebase. Dice Lorente en el lib. 2. cap. 9. (conforme Francisco Montanos, fol. 8. de Canto de Organo) *Hay Modo mayor, que perficiona la Maxima; es de esta manera:* ○ 3; *y hay Modo menor, que perficiona al Longo, es asi:* ○ 2. Estas dos apuntaciones, ò señales se encontraràn en la primera Antiguedad en el Modo menor perfecto; y asimismo se encontrarà el poco fundamento, variacion substancial, y contradiccion à la passada theorica. Confusò Cerone de semejantes exemplares, trahidos de Montanos, dice asi: *No puedo pensar dónde haya hallado tales reglas, que (por lo poco que yo he leìdo) no tengo memoria haver visto cosa semejante en Autor ninguno, sino en el Vergèl de Musica del Bachillèr Tapia al cap.* 45. Sigue Lorente en el citado capitulo: *Los Antiguos llamaron à la Maxima Modo mayor, porque en ella hay numero de Tiempos enteros, pues quatro Breves crian à la Maxima. Al Longo llamaron Modo menor, por haver en èl menos Tiempos, pues solo dos Breves es su cantidad; y porque la*

Mi-

Minima divide el Tiempo en muchas partes, es llamadá Prolacion mayor, y el Breve es llamado Prolacion menor, por dividir el Tiempo en menos partes. En quanto à lo que dice de la Maxima este Autor, me parece (si yo no me engaño) que se engaña, pues antes fuè Maxima, que tuviesse valor; y antes es que se conozca la cosa, que ser apreciada; por lo que, como sienten comunmente los Theoricos, se llamò Maxima, por ser la primera, y de mayor cuerpo, que las demàs; y antes que se pusiesse en orden por Juan de Muris, havia yà una sola Maxima, y tres Longas, y un Breve: que este fuè el primer tiempo, y uso de dichas figuras, y en dicho tiempo no huvo Modo, Tiempo, y Prolacion, y tampoco valia dicha Maxima quatro Breves, sino cinco, como se vè en la siguiente Tabla, que fuè el uso de los Griegos, y la trahe Cerone al cap. 63. del libro 2. sacada de Gafforo del lib. 2. cap. 2.

Nombres.	Brevis.	Longa min.	Longa media.	Longa major.	Longa maxima.
Formas.					
Valores.	1 Compàs.	2 Compas.	3 Compas.	4 Compas.	5 Compas.

En la sexta invencion de figuras no se halla todavia que huviesse Maxima del valor de quatro Breves; pero sì de seis. Esta invencion de figuras fuè (segun Cerone al cap. 64. del lib. 2.) en la Era de 1124. de los años de Christo, y durò con corta diferencia hasta la Era de 1300. Poco despues se inventò el dicho valor, que dice el Autor Lorente, y otras figuras, sumando unas, y restando otras. Aqui fuè inventado el Modo, Tiempo, y Prolacion, aunque nada quedò perfectamente assentado; por lo que no me satisface la razon que dà este Auto con Lanfranco, y Gafforo. En esta misma Era, por los años de 1352. puso en orden, è inventò nuevos ca-

caractéres Juan de Muris, cuyas figuras usamos hoy, con la perfeccion, è imperfeccion de las figuras, que tratamos en este Capitulo; y segun el fundamento, y theorica, que estamos tratando de este Tiempo, no hay, ni conviene en cosa alguna lo que déxo dicho de Lorente con la theorica radical; pero si habla de las cosas desordenadas, digo, que tiene razon. Lo demàs que trahe este Autor, segun lo dexo yà dicho, tocante à estas Antiguedades, escribe segun la práctica, y mal uso, y no segun theorica; y para acabar de una vez esta Antiguedad, digo, que la práctica perficionò el Modo mayor con una sola cifra ternaria, confundiendo la Proporcion del valor de la Nota con la Proporcion del Compàs: cosa tan sumamente distinta, como de la noche al dia. El Modo menor le perficionaron con la Proporcion binaria, siendo asi, (como probado queda) que dicha Proporcion es la propria señal de la imperfeccion de las figuras. Tocante à la Prolacion tambien queda dicho, que no es lo que este Autor trahe: porque nunca parecerà bien, que los menores sean iguales à los mayores, y la Prolacion no puede hacer relacion à la Minima; porque ésta en ningun caso vale tres Seminimas. Aunque haciendo relacion al Breve, y Semibreve, se llame mayor, y menor, todavia se encuentra razon por donde desconviene; pues segun el entender de Lorente, Gafforo, y Lanfranco, como apunta Cerone al fin del lib. 17. al ultimo Capitulo, dice asi: *Concluirèmos, pues, que la mayoranza, ò minoranza, que dicen estos tales, no conviene à la division del numero de las figuras contenidas en la Semibreve perfecta, ò imperfecta que sea, sino à la Semibreve, y à la Minima, las quales dividen el Tiempo, ò Breve en mas, y en menos partes.* Me parece que la contrariedad está yà declarada.

Prosiguiendo nuestra tercera Antiguedad, y confusion, digo, que asi como quitaron una cifra, y significaron el Modo mayor, asimismo imitaron otros con su práctica el

quitar una Pausa de las del segundo Tiempo aqui señalado despues de Juan de Muris, cuya práctica fuè usada, no de todos, pero sì de muchos, en la Era de 1500. cuya explicacion trahe el P. Nassarre. Los que en esta misma Era usaron la segunda antiguedad, inventaron otras especies de Cantos, con los quales, tomando la mixtion de los Modos Gregorianos, hicieron otras mixtiones de perfeccion, è imperfeccion de figuras, cuyas composiciones son intrincadissimas de sacar, porque no cantan toda la composicion por una misma comparacion, sino unas veces de una manera, y otras de otra, como se puede vèr en los Kyries à 5. de la Missa de Prenestina, cuyo titulo es *Lomme Armè*, que cantan las quatro partes debaxo de Tiempo perfecto sin Prolacion, por lo que (hace relacion à las figuras) se deben cantar à Compàs binario, porque canta el Tenor con Tiempo, y Prolacion perfecta, esta parte debe cantar una Minima en un Compàs; de lo que se sigue ser el movimiento del Compàs de la Proporcion binaria, porque una Minima de el Tenor và cantada contra dos de las otras quatro partes. De aqui tambien se infiere, que no siempre el Tiempo perfecto sirve de señal indicial; porque unas veces sirve haciendo relacion al Breve tan solamente, y otras al Breve, y al Compás. Haciendo à uno, y à otro, tiene tres inteligencias: la primera, quando todas las partes tienen el Tiempo perfecto, es Proporcion mayor *practicè*, *speculativè* Compàs binario: la segunda, quando todas las partes cantan con Tiempo, y Prolacion perfectos, es Proporcion menor *practicè*, *speculativè* Compàs binario, y la Minima vale un Compàs. El motivo de cantar estas composiciones, prácticamente à un Tiempo, ò Compàs, que nunca fueron escritas, fuè, porque eran muy pesadas las figuras, y tambien porque encontraron, que la resta de una Dupla con una Tripla, es una Sexquialtera; y sumando los numeros que compusieron la resta, (Arithmeticamente) dán el 6; y si éste se

par-

parte por 3, se dividirà igual por 2, y serà la tal Composicion cantada tres veces mas ligera, que no fuè compuesta; y como todas las figuras dicen Proporcion, sale precisamente igual la Composicion en todas sus partes correspondientes á la regla. La tercera, quando unas partes cantan con Tiempo perfecto, y otras imperfecto, este es siempre Compàs binario, y no Proporcion menor. De aqui se infiere, que en las Tablas de las dos Antiguedades, que traygo, no hay mixtion de Tiempos, sino que son las naturales, para que con ellas se puedan sacar las otras, que aqui digo.

En este mismo Tiempo fueron tan reñidas las señales entre Theoricos, y Prácticos, que tomando por mayor claridad la privacion de las señales, se perdiò el escribir con ellas bien, y mal, y quedaron las figuras imperfectas conforme las usamos hoy; innovaron manera de ayres, ò Escrituras de Tiempos, sacados de esta misma Antiguedad, y quedaron las figuras en la Proporcion binaria: sus colores fueron blancas, y negras, del quinto uso, y de donde tomò la Nota el Canto-Llano, quando dexò el uso de las letras en las pautas, cuyà disposicion fuè hecha por Guido Aretino. Quien quisiesse vèr por extenso todo lo dicho, lea en Cerone todo el lib. 2. que trata de las Antiguedades, y todos los Capitulos del lib. 18. Yà llegamos al tiempo, que todavia subsiste hoy en las Iglesias donde se usan Libros Antiguos, cuya práctica comun de los Tiempos, que se encuentran en el Facistòl, que son Compasillo, Compás mayor, Proporcion mayor, y tambien algunas veces el Tiempo perfecto, aunque siempre la práctica es cantarle à Proporcion mayor, (yà dixe el motivo) encuentrase el Tiempo perfecto partido, del qual dice Andrès Lorente en su Por què de la Musica á la Nota tercera del lib. 2. fol. 152. que de rigor puesta una virgula atravesada en qualquier Tiempo, pierden las figuras la mitad de su valor, como se vè en el Compàs mayor ¢. Cerone al cap. 59. del lib. 6. parece

no pone reparo en que eſto ſea aſsi, pues pinta el Tiempo perfecto aſsi ○, ò aſsi ⦶; y ſigue Lorente diciendo, que tal manera de pintar no eſtá en uſo, y que ſi ſe encuentra, ſe tenga por yerro de impreſsion. En verdad, que ſi yo huviera ſeguido en eſto ſu parecer, no sè que todavia huvieſſe deſcifrado el Canon de Alfonſo Lobo, ni otros infinitos que hay, que llevan dicha ſeñal; por lo que ſoy de parecer con Cerone, que eſto ſe advierta ſer aſsi, y ſe tenga por cierto. La razon que doy para ello es la ſiguiente: Por quanto no ſe ſigue detrimento de la perfeccion de la figura Breve, en que ſea entero, ò partido, por conſiguiente nada harà al caſo, que ſea partido, ò entero; pues la diferencia eſtà, en que el uno tiene dobladas figuras que el otro; y quando aſsi ○ vale tres Semibreves, porque es perfecto, aſsi ⦶ vale otros tres por la miſma razon. Teniendo el numero ternario, aſsi de un modo, como de otro, en el qual conſiſte la perfeccion, no ſe le ſigue detrimento: luego de una manera, y de otra puede ſer uſado dicho Tiempo. Con eſto doy fin à eſte Capitulo.

CA-

CAPITULO III.

DE OTRAS IMPERFECCIONES, *que padecian las figuras Antiguas, y su valor.*

SIguiendo esta Antiguedad tercera, debo explicar ahora las otras imperfecciones, que padecieron las dichas figuras. Por seis motivos padecian imperfeccion las figuras; y son, Color, Ligadura, Alsa, Plica, de Mayor à Menor, y Transportacion, ò Alteracion. En este Capitulo darè la explicacion de la imperfeccion en quanto al color tan solamente, y en los demàs lo que se sigue; pues de este modo quedarà breve, y claro, que es el fin que llevo.

El color que siempre imperfecciona á las figuras mayores, es el negro; y assi puede ser en dos maneras, que son, denegridas de todo su cuerpo, y denegridas solamente de la mitad. A estas las llamaron los Antiguos figuras bicoloradas. Es muy facil saber su justo valor, si se atiende á lo que se sigue.

Las figuras bicoloradas, si el Compàs es binario, pierden la octava parte; y si es ternario, la sexta. Para saber esta abstraccion fixa, y prompta v. g. en el Compàs binario, encuentro un Semibreve bicolorado, (figurase assi) y quiero quitarle la octava parte de su valor, (como debo hacerlo) miro lo primero, què figuras menores hacen ocho cabales à la figura bicolorada; y como aqui es Semibreve, dirè, que ocho Corchèas hacen un Semibreve; pues quitando una Corchèa al tal Semibreve, se le quitò la octava parte, y su justo va-

valor serà siete Corchèas. Si la bicolorada es Breve en el Compás binario, sea Compassillo, ò Compàs mayor, dirè assi: Ocho Seminimas son su justo valor: abstrahida la octava parte, seràn siete Seminimas. Al Longo bicolorado ocho Minimas le ajustan sin accidente: con que por el accidente, y substraccion siete Minimas es su valor; assimismo siete Semibreves haràn una Maxima bicolorada. Veanse las dichas figuras, para que mejor se reconozcan sus nombres, y valores.

Maxima. — 7 Semibreves. 7 *Compases.*

Longa. — 7 Minimas. 3 *Compases, y* $\frac{1}{2}$.

Breve. — 7 Seminimas. 1 *Compàs, y* $\frac{3}{4}$.

Semibreve. — 7 Corchèas. 1 *Compàs, menos* $\frac{1}{8}$ *parte.*

La Maxima en el Compàs puesto està en siete Compases cabales: á la Longa le falta otra Minima para los quatro Compases: al Breve le falta una Seminima para dos Compases justos, y al Semibreve una Corchèa. Para el Compás mayor, que tambien es binario, como el que està puesto, faltale à la Maxima para su justo valor otro Semibreve: à la Longa una Minima para los dos Compases: al Breve una Seminima para un Compás; y al Semibreve una Corchèa; y luego su equivalen-

lencia (esto es) para completar el Compás, ò bien otro Semibreve, ò dos Minimas, ò quatro Seminimas, &c.

Si el Compàs fuere ternario, para abstraher la sexta parte, se hará conforme se hizo para quitar en el binario la octava parte, mirando que seis figuras menores ajustan su valor, y de la tal especie se le quitará una. V. g. al Semibreve le ajustan seis Corchèas, quando no tiene accidente; teniendo el accidente, que dexamos dicho, cinco Corchèas será su justo valor: pero como no hay en este Tiempo Seminimas, que sean diferentes en valor de las Minimas; por consiguiente en las demás figuras, para ajustar su valor, se partirán por 6 el numero de Minimas, que ajustáran la Nota que tiene la figura, si no tuviere el tal accidente, abstrayendo lo que viniesse á la particion del valor de la Nota accidentada. V. g. el Breve vale seis Minimas, siendo sin accidente: encuentro, que el tal Breve es bicolorado; pues parto 6 por 6, y viene uno à la particion: con que quitandole aquel uno, que es Minima, dirémos, que su justo valor son cinco Minimas. La Longa natural vale doce Minimas: para sacar su justo valor, quando es accidentada, en la manera que hablamos, se partirà 12 por 6, y vendrá á la particion el 2: con que restando 2 de 12, quedan en 10: luego el justo valor es 10 Minimas. Para la Maxima bicolorada se harà lo mismo que con la Longa. Ajustese lo primero quántas Minimas hacen el justo valor de la Maxima natural, (quiero decir sin accidente) y serà multiplicando el 3 por el 8, que seràn 24: para sacar la sexta parte de 24, partase 24 por 6, y vendràn 4 à la particion, que restados de 24, se quedan en 20 Miminas, que son seis Compases, y $\frac{2}{3}$ mas.

EXEMPLO.

Maxima. | *Longa.*

20. Minimas. | 10. Minimas.
6. *Compases, y* $\frac{2}{3}$. | 3. *Compases, y* $\frac{1}{3}$.
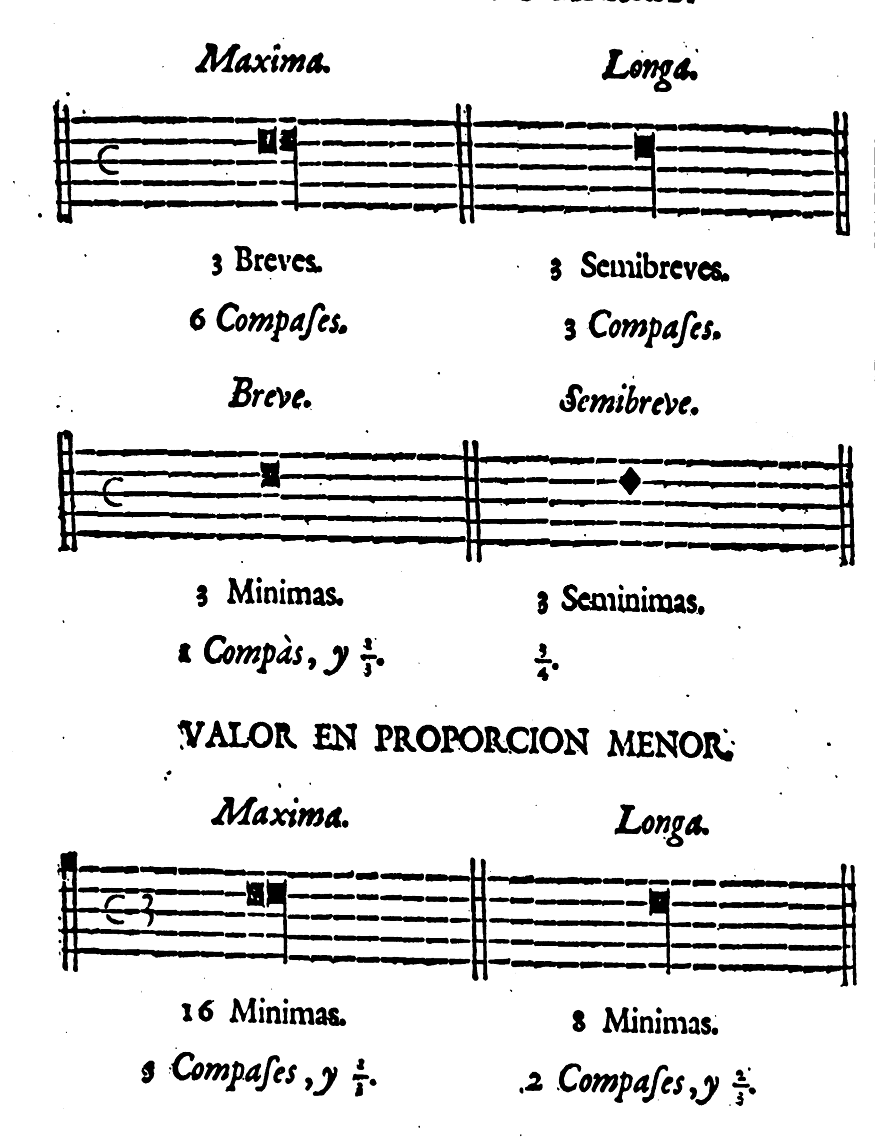
Breve. | *Semibreve.*

5. Minimas. | 5. Corchèas.
1. *Compàs, y* $\frac{2}{3}$. | $\frac{5}{6}$
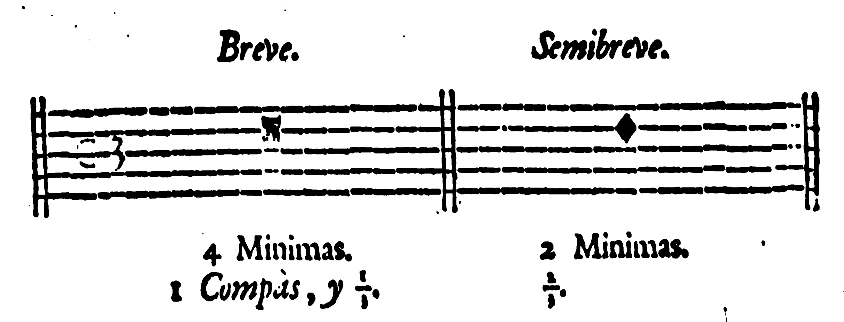
La Maxima, ſegun el Compàs que aqui ſeñala, vale ſeis Compaſes, y dos partes mas: faltale una Minima para ſiete Compaſes: à la Longa le faltan dos Minimas para los quatro Compaſes: al Breve le falta una Minima para tener dos Compaſes: al Semibreve le falta una Corchèa para ſu juſto valor: para la Proporcion mayor faltan à la Maxima quatro Minimas para hacer los quatro Compaſes juſtos: à la Longa faltan tres Minimas para los dos Compaſes: al Breve le falta una Minima para un Compàs; y al Semibreve le faltan tres Minimas, y una Corchèa para un Compás juſto, ò ſu equivalente.

Quando las figuras ſon denegridas de todo ſu cuerpo, ſi el Compás es binario, pierden la quarta parte de ſu valor; y ſi es ternario, la tercera parte. La miſma regla paſſada dà luz

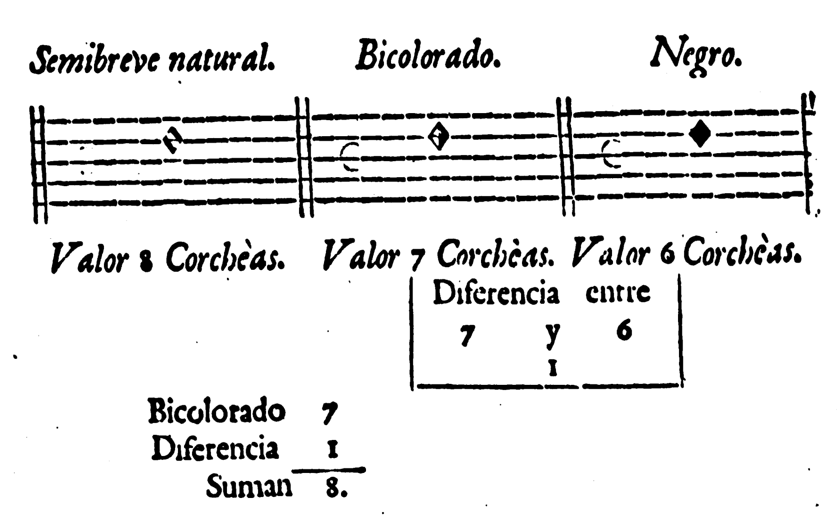
luz para esta abstraccion; pues asi como para quitar la octava parte á las figuras mayores en el Compàs binario, se buscaban què figuras menores hacian ocho de la tal figura sin accidente; asi se buscará en este accidente quáles son las quatro figuras menores, que ajustan el valor de la figura natural; y abstrahida una figura menor de las quatro, será quitada la quarta parte. V. g. un Semibreve denegrido del todo en el Compás binario valdrá tres Seminimas, porque al Semibreve natural le ajustan quatro Seminimas: con que á causa del accidente, si pierde la quarta parte, por consiguiente perderá una Seminima. Al Compás ternario se hará toda la cuenta por Minimas, y asi no se errarà; v. g. el Semibreve natural vale tres Minimas; si es del todo denegrido, se le quitarà una Minima, que es la tercera parte de su valor. Al Breve natural (quiero decir sin accidente) seis Minimas le ajustan: quitada la tercera parte, se quedarà en quatro Minimas, que es un Compás, y $\frac{1}{3}$. La Longa sin accidente vale doce Minimas, quitada la tercera parte, valdrà ocho Minimas. La Maxima sin accidente vale veinte y quatro Minimas: quitada la tercera parte de veinte y quatro por el accidente, le quedarán diez y seis Minimas, que son cinco Compases, y $\frac{1}{3}$. Veanse los exemplares siguientes, advirtiendo, que de la misma suerte que en los exemplares passados, se ajustarán los valores, y se pueden añadir las faltas en los Tiempos de Compàs mayor, y Proporcion mayor, los que no pongo aqui por parecerme que no hay necessidad.


VALOR EN COMPAS BINARIO.
Maxima.
Longa.
3 Breves.
6 *Compases.*
3 Semibreves.
3 *Compases.*
Breve.
Semibreve.
3 Minimas.
1 *Compàs, y* $\frac{2}{3}$.
3 Seminimas.
$\frac{3}{4}$.
VALOR EN PROPORCION MENOR.
Maxima.
Longa.
16 Minimas.
5 *Compases, y* $\frac{1}{3}$.
8 Minimas.
2 *Compases, y* $\frac{2}{3}$.

Bre-
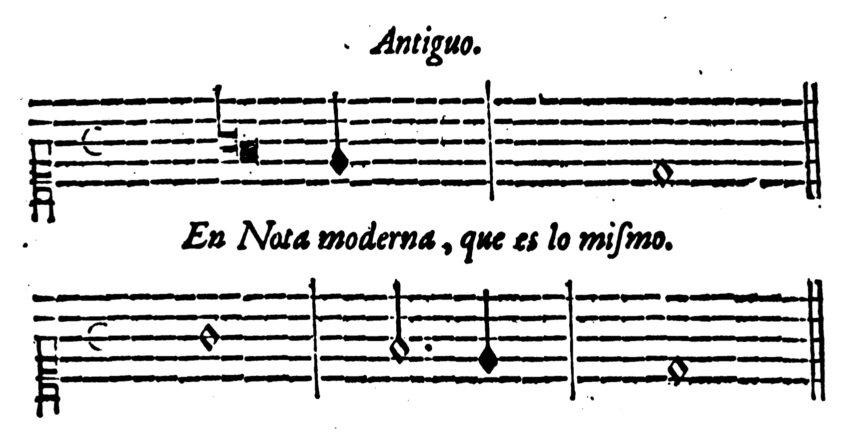


Quien gustasse vèr otra cosa curiosa; y es, cómo estas dos figuras imperfectas; esto es, cada una, segun su Tiempo, v. g. en el Tiempo binario, como el Semibreve bicolorado con el Semibreve del todo denegrido, componen al Semibreve natural binario, lo podrà hacer, sacando la diferencia entre los dos Semibreves accidentados, y sumandola con la cantidad de las Notas bicoloradas, como se sigue:



En la Proporcion menor el Breve natural vale seis Minimas, el bicolorado cinco, el negro quatro: la diferencia que hay entre 5. y 4. es 1: con que cinco del bicolorado, y

uno de diferencia hacen 6. que es el justo valor del Breve natural.

Quando en el Compás binario se encuentran dos Breves ligados con plica à la mano izquierda à la parte superior, el primero blanco, y el segundo negro, el primer Breve vale un Semibreve natural, y el segundo un Semibreve negro, conforme al siguiente Exemplo.



Tocante al accidente del color no queda mas que explicar; y assi me parece basta esto para saber abstraher, dár, y conocer qualquiera Nota bicolorada, ò denegrida quánto vale, por lo que no me detengo mas en esta materia.

CA-

CAPITULO IV.

DE LA PLIÇA, ALFA, LIGADURA, *y su valor.*

PLica, ò Virgula es una raya larga, usada de los Antiguos en dos maneras; estò es, en la mano izquierda, y en la mano derecha: en una, y otra mano se encuentran Virgulas, ò Plicas à la parte superior, è inferior. Alfa en la Musica es un cuerpo obliquo, cuyos extremos significan dos signos. La Ligadura es una conjuncion ordenada de figuras simples, hecha con lineamentos convenientes, en la qual se forma cada figura de las que se pueden poner ligadas. Cerone lib. 7. cap. 1. y Franquino lib. 2. cap. 5. Esto es en general. Para sacar el valor de dichas figuras atiendase à las Reglas siguientes:

Cauda levata duas vult Semibreves fore primas
Dum tamen hæc cauda scribat in parte sinistra.

Dice esta regla, que toda Ligadura, subiendo, ò baxando de puntos quadrados, ò alfados, si el primero tuviere pliça à la parte superior en la mano izquierda, es Semibreve, assi el primer punto, como el segundo, conforme à los siguientes Exemplos.

Ligadura con Plica. *Plica con Alfa.* *En Nota moderna.*

1. 2. 1. 2.

Cau-

Cauda cadens in principio de parte sinistra,
Indicat esse Brevem, dum cadit altera Nota.

Dice esta regla, que si la plica se halla en la mano izquierda en la parte baxa, serán dos Breves; pero la segunda Nota debe baxar; que si la segunda tiene que subir, debe estár sin plica. Veanse los siguientes Exemplos.

Ligadura con Plica. *Ligadura Plica con Alfa.*

1. 2.

Moderno.

1. 2.

Ligadura sin Plica. *Ligadura Alfada sin Plica.*

1. 2.
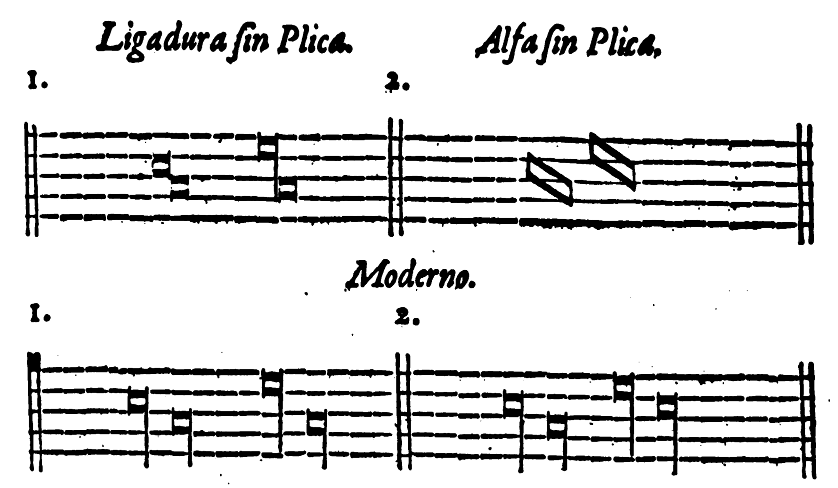
Moderno.

1. 2.

In-

Infierese de lo dicho, que no hay plica à la parte baxa, para que el canto suba.

Prima carens cauda sit longa cadente secunda.
Dice esta regla, que quando el canto baxa, y la primera está sin plica, son entrambas Longas. Veanse los Exemplos siguientes.



Toda figura de cuerpo prolongado, que estuviere toda en espacio, ò toda en regla, sin virgula, ò plica, ò con ella, será Maxima. Vease el Exemplo siguiente.

Antiguo. *Moderno.*

Aqui se ofrece la dificultad: *Utrum* si la Nota, que se sigue à la primera, debe ser igual á ella, (esto es, en valor) ò no? y digo, que no siendo de igual cuerpo, y señal la atada, que no: la razon es, porque puede el Compositor necessitar tres,

tres, ò quatro signos distintos debaxo de una sylaba, que par
esto se inventò la Ligadura en la Musica, y que cada signo ten
ga diferente valor; y si siempre la segunda Nota fuesse igual
á la primera, fuera la composicion, en lugar de abundante,
muy restricta, y de poca variacion, y pocas veces se pudieran
atar las Notas sin particular trabajo del Compositor. No quie-
ro negar, que se puede hacer con el tal trabajo; pero tam-
poco quiero conceder, que la tal composicion tenga varia-
cion, ni la pueda tener; y mas si las Voces cantan forzadas al
intento, el que mas se desvele á componer sobre una Voz
parada en un signo, no encontrarà mas que cinco Terminos
para el intento, con variacion (no en todos) de nombre: co
què exceptuando el Semibreve, que viene de la Ligadura co
plica á la parte superior en la mano izquierda, en las demás
podrá haver variacion; advirtiendo, que, segun la práctica
siempre que hay dos Notas tan solamente ligadas, sirven la
reglas passadas; pero haviendo mas Notas, no sirve mas que
la de la plica en la parte superior en la mano izquierda; y assi
á mas Notas, mas reglas.

Est omnis media Brevis, ex quo stat sine cauda.

Dice esta regla, que toda figura del medio de tres, sean al-
fadas, ò quadradas, subiendo, ò baxando sin plica, es Breve.
Vease el siguiente Exemplo.

Antiguo. *Moderno.*

1. 2. 3. 1. 2. 3.

EX-

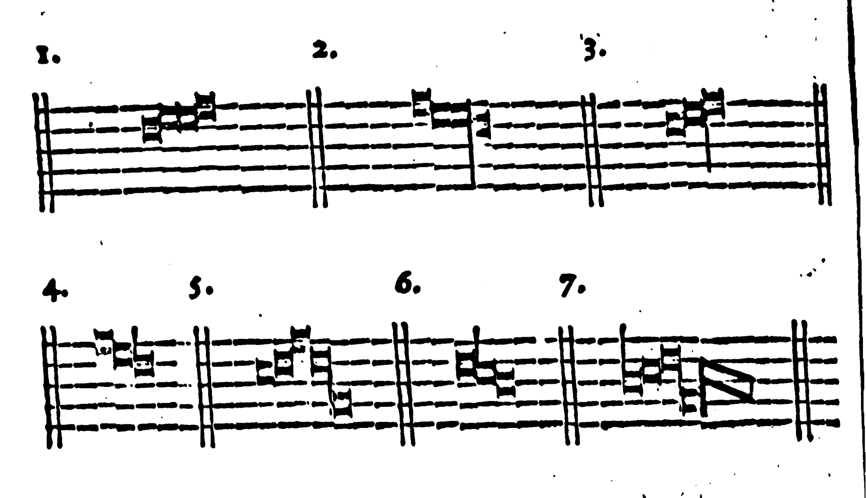
EXPLICACION.

En el numero 1. y 2. la primera Nota es Longa por la regla: *Prima carens cauda sit Longa, cadente secunda.* En el numero 3. la primera es Breve por la regla: *Prima carens cauda sit Brevis, si scandit secunda.* La segunda de todos los Exemplos es Breve por la regla: *Est omnis media Brevis, &c.* La ultima es Breve por la regla: *Ultimaque quadrata, ascendens, sit tibi Brevis.* Lo mismo se entiende quando la ultima es alsada, y baxa por la regla: *Ultima descendens, Brevis est in corpore juncta.*
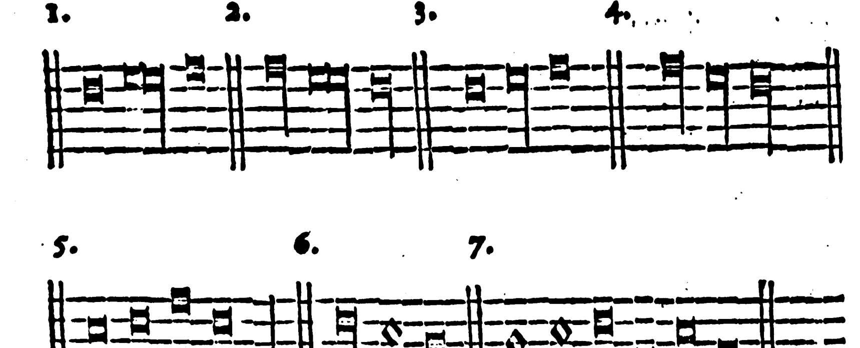
Este es el comun uso de los Antiguos; mas los Prácticos usaron tambien (como lo siente Cerone) en estas ligaduras passadas, la segunda, tercera, ò quarta figura hacerla con plica à la mano derecha, ò à la mano izquierda, ò sin plica, y cuerpo prolongado; si era de cuerpo prolongado, y con plica à la mano derecha, arriba, abaxo, ò sin ella, era Maxima: si tenia plica à la mano derecha, arriba, ò abaxo, y el cuerpo no era prolongado, era Longa. Tambien era Longa toda ultima figura quadrada, descendiente, y sin plica. Advierto, que siempre que digo ultima figura, debe haver por lo menos tres. Toda figura que tuviesse plica à la mano izquierda à la parte alta, fuesse primera, segunda, ò tercera, era tenida (segun práctica comun) por Semibreve. Tambien si la primera figura era ligada con la segunda, teniendo la primera plica à la mano izquierda, la segunda era tenida por Semibreve; pero la tercera guardaba las reglas passadas.

EXEMPLO DE ESTA PRACTICA COMUN.

Antiguo.



Exemplos modernos.
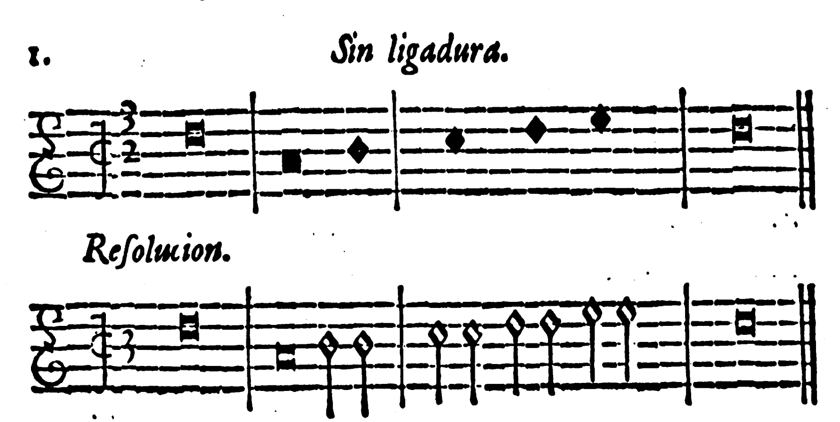


De los exemplares aqui pueſtos ſe podrá inferir qualquiera eſpecie de ligaduras, que ſe encuentre. Reſtanme dos coſas,
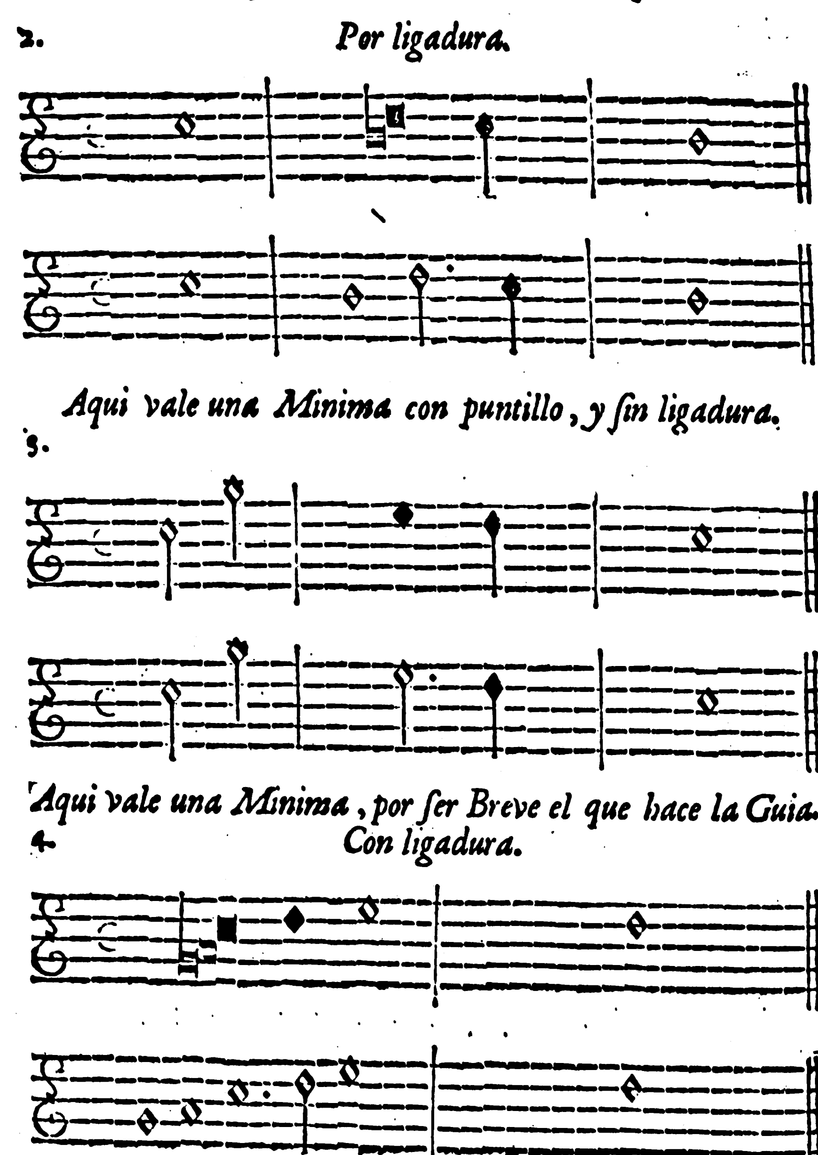
ſas, que decir: la una es, que las ligaduras, que vàn aqui pueſtas, no vàn con ſeñal indicial, porque en qualquier Tiempo que ſea, tiene la tal ligadura el valor que tuviera, ſi eſtuvieſſe desligada cada Nota, conforme en la Nota moderna vá ſignificada: con que de eſto ſe infiere, que ſi el Exemplo 7. de eſtos ultimos, que he pueſto en lo antiguo, fuere la ſeñal indicial Compás mayor, las dos primeras Notas harian un Compás, por tener cada una el valor de un Semibreve; y las quatro, que reſtan, cada una valdria un Compás, por ſer todos Breves, como conſta al ſeptimo exemplar moderno, y de las reglas paſſadas.

La ſegunda es acerca del Semibreve denegrido; pues à cauſa de la ligadura ſe encuentra con dos diſtintos valores; y tambien ſiendo denegrido, aunque es ſiempre imperfecto, conſta de ſu juſto valor unas veces, y otras no. Todo ſe entenderá en los ſiguientes Exemplos.

Semibreve, que vale ſu juſto valor, que ſon dos Minimas.



Semibreve, que vale una Minima con puntillo.



Si se pide, por què al segundo Exemplo vale aquel Breve negro, que le tratamos como Semibreve, una Minima con puntillo, y al quarto Exemplo el Semibreve proprio vale una Minima; respondo, que siempre que hay dos figuras imperfeccionadas, deben cerrar Compás; y assi en el segundo Exemplo, que el Breve denegrido es tratado como Semibreve, es por la regla: *Cauda levata duas vult Semibreves, &c.* y por estár denegrido pierde solamente la quarta parte. En el quarto Exemplo, por ser la Nota ultima de la ligadura, y subir, es Breve por la regla: *Ultima quadrata ascendens, &c.* y por estár denegrido pierde la quarta parte; y teniendo que ajustar el Compás el Breve con el Semibreve, no puede el Semibreve tener mas valor que una Minima, que es lo que falta para el cumplimiento del Compàs.

CAPITULO V.

DE LA IMPERFECCION DE LAS NOTAS, por seguirse menor despues de mayor.

SIempre fuè contraria cosa en los Antiguos segundos, y terceros denegrir una figura, que fuesse perfecta, para quitarle su valor; esto es, aquella parte, que corresponde, segun fuesse el Tiempo, ò señal indicial; por lo que siendo blanca la Nota, siempre que era perfecta, no se podia imperfeccionar de otro modo mas, que aplicandole su menor, ò menores à su lado. Assi lo sienten los mas de los Autores. Esto sucede en el Tiempo perfecto, que solamente nos ha quedado de las apuntaciones antiguas; lo que verèmos en el enigma de Alfonso Lobo al cap. 7. Y como se cantasse yà practicamente el Tiempo perfecto como Proporcion mayor de nuestros antecessores; despues que dexaron el uso del Tiem-

Tiempo perfecto, ò su escritura, usando en su lugar la Proporcion mayor, quedò esto tan en uso, que siguiendo despues de mayor menor, perdia dicha figura mayor su tercera parte, por lo que fuè preciso inventar otras señales para distinguir, quándo valìa lo uno, y quándo lo otro. Este es su fundamento, à mi vér, y no otro; y aunque estè mal con el tal uso, es preciso explicar la inteligencia, que esto, segun práctica, tiene; y es, que esta imperfeccion solamente se halla en las dos Proporciones mayor, y menor. En la Proporcion mayor, siempre que à la Longa blanca se le sigue un Breve, ò dos Semibreves, pierde la tercera parte de su valor; esto es, valdrá solamente quatro partes, como si fuera todo su cuerpo negra. Si al Breve se le sigue un Semibreve, ò dos Minimas, perderá tambien la tercera parte, como si fuera negro, valiendo solamente dos partes de Compàs. Asimismo en la Proporcion menor, si al Breve blanco seguia un Semibreve, valìa solamente quatro partes; y si al Semibreve se seguia una Minima, valìa solamente dos partes. Las diferencias, y declaracion de lo dicho se verá en el Capitulo siguiente. Ahora solamente me falta dár la razon, por què estoy mal con este uso; y es, porque dexando el uso del Tiempo perfecto, no se dexò esta manera de imperfeccion, siendo asi, que sirve mas de confusion, que adelantamiento; y si su necessidad, y superfluidad se pusiesse en question, quièn duda, que mas presto se viera superfluo, que necessario? Solamente darè una de las principales razones, por què es superflua dicha imperfeccion; y es: En el Capitulo 3. de este segundo Tratado dexè dicho, que toda figura denegrida de todo su cuerpo en la Proporcion ternaria, era imperfecta, y perdia la tercera parte de su valor: en este presente Capitulo digo lo mismo, siendo asi, que cessando el Tiempo imperfecto, cessó la necessidad de la tal imperfeccion, y por consiguiente es superflua, porque hay señal propria fuera del Tiempo perfecto, y señal

pro-

propria del Tiempo perfecto: la una de la otra son contrarias, como el mismo color lo demuestra; de lo que se sigue, que cessando el Tiempo perfecto, debia cessar su señal, y de no hacerlo assi, digo, que se usa impropriamente la señal, que debia ser dexada; y quántas veces encontramos en los papeles muchas faltas, por usar de una, y otra imperfeccion, y quedarse olvidado el puntillo de perfeccion, lo que es causa de disturbio, y jamás sucediera esto, si se usasse cada cosa segun pertenece à su orden? V. g. se sabía en aquel Tiempo, que el Breve blanco en Proporcion mayor valìa un Compás, y en Proporcion menor dos; y si era Proporcion mayor, y el tal Breve era negro, valìa dos partes, y en Proporcion menor quatro; esto era regla general, que comprehendia à toda figura mayor, y la práctica moderna, usando la imperfeccion de mayor à menor, solamente hace à dos figuras mayores, que son, en Proporcion mayor à la Longa, y Breve, y en Proporcion menor al Breve, y Semibreve. Si alguno quisiesse componer alguna Obra en alguno de estos dos Tiempos, (pues todavia se usan hoy) aconsejo ponga cuidado en imperfeccionar à las figuras, segun queda dicho, haciendolas negras, y no blancas, pues pertenece al Tiempo perfecto, que yá no se usa hoy dia, y apenas es conocido, sino de los Maestros de abanzada edad.

Respuesta à una objecion, que aqui me pueden poner, trayendo la doctrina del Capitulo passado en comparacion de lo que en este se dice; y es: Assi como V. m. dice, que ésta invencion, ò uso, yá recibido por práctica comun, es superfluo, por tener otro mas antiguo, mas entendido, y mas claro; serán tambien superfluas aquella especie de Maximas, Longas, Breves, y Semibreves del Capitulo passado, pues hay otras equivalentes, que tienen la primacìa por su antiguedad, y tambien son mas claros? A lo que respondo, que es verdad que hay tales Notas mas antiguas; pero pregunto: Con

ellas

ellas podian cantar dos Notas dentro de una sola sylaba? No por cierto: luego huvo necessidad de unas, y otras: luego no son superfluas. Assi lo siente Don Pedro Cerone con San Gregorio Taumaturgo, que en aquel Tiempo se puso en orden, y usó los Neumas, de donde tomò la Musica el uso; y como antes de Guido Aretino se cantasse con letras en lugar de Notas el Canto Eclesiastico, y en cada letra se pusiesse una sylaba, como todavia se puede vér en el Hymno de San Juan en Don Pedro Cerone, trasladado del Archivo de San Pedro de Roma; de aqui es, que bastaba huviesse dichas Notas; mas no bastaba para meter la sylaba con mas Notas, por lo que fuè precisa dicha invencion; y no corriendo la paridad de estas Notas con la imperfeccion antecedente, es mala, como consta de su solucion.
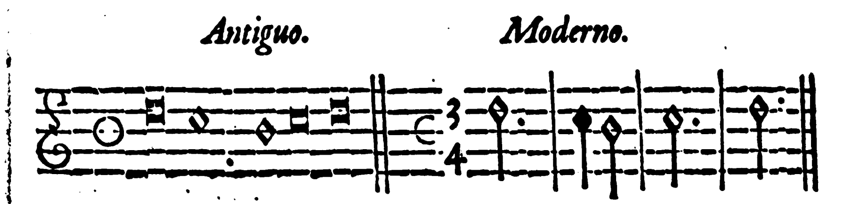
CAPITULO VI.

DE LOS QUATRO PUNTILLOS, que usaron los Antiguos, y ultima imperfeccion de las figuras.

DExo dicho en el passado Capitulo, que fuè preciso innovar señales para quitar confusiones. Es lo ultimo que en la tercera Antiguedad se encuentra, la invencion de los Puntillos, llamados Alteracion, Division, Perfeccion, y Aumentacion: el de Division es contrario al de Alteracion: el de Perfeccion es contrario à la imperfeccion de mayor à menor; y el de Aumentacion unas veces hace las veces del de Perfeccion, y otras no; pero siempre aumenta la Nota à quien se aplica, de donde tomò el nombre, y los demàs assimismo tomaron el nombre de su uso. En el Tiempo de Proporcion mayor se encuentran practicados estos quatro Punti-

tillos, (advierta el Lector en esto, y verà ser verdad la doctrina del passado Capitulo) à causa de venir la Composicion en tal manera, que fuera todo una confusion, si no se distinguiera con dichas señales, mayormente, como es notorio de todos los libros de Facistòl, que he visto, y papeles Antiguos, que no se encuentra una virgula, que divida el Compàs, desde que comienza la Obra, hasta el fin; y aunque era mas confusion, era menos gasto de papel: lo que hoy dia es al contrario, gastamos mas papel, y hay menos confusion. En el Compàs Proporcion menor se encuentran solamente dos, que son el de Perfeccion, y Aumentacion; pero en los Tiempos binarios solamente se halla el de Aumentacion. En la práctica de hoy dia ha quedado éste tan solamente.
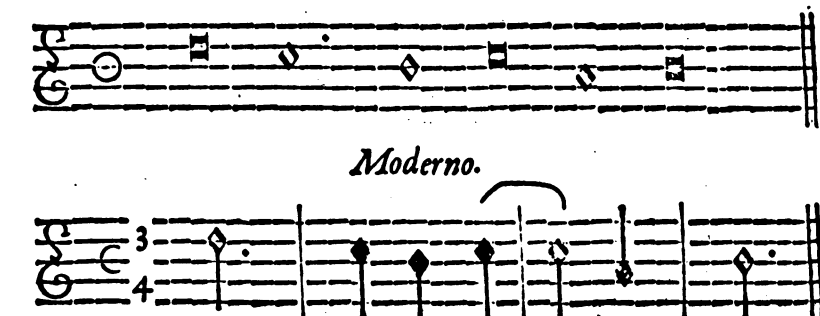
El Puntillo de Alteracion se pone quando dos figuras menores estàn entre dos mayores: v.g. dos Semibreves entre dos Longas, ò dos Breves, ò dos Maximas. Su proprio puesto es à la parte baxa entre los dos Semibreves: su efecto es dàr doblado valor al segundo Semibreve, haciendole del valor de el Breve negro, que son dos partes de Compàs. Fuè preciso este Puntillo, quando se usaba el Tiempo perfecto, porque en ningun caso usaban denegrir la figura que era perfecta, ni se permitia, por las razones que antes tengo dadas, hablando de la imperfeccion de las figuras por el color. De esta manera tenian Nota, que tuviesse el valor de dos partes de Compàs, la que no hay natural en dicho Tiempo. Veanse el Exemplo siguiente:



Lo miſmo que eſtà aqui pueſto en Tiempo perfecto , uſaron los Antiguos en la Proporcion mayor , ſolo con la diferencia, que el primer Breve debia tener el Puntillo de perfeccion , como ſe verà en ſu lugar.

El Puntillo de Diviſion es el contrario (como dicho queda) al paſſado ; y aſsi éſte ſe pone quando dos figuras menores eſtàn entre dos mayores , conforme al Exemplo paſſado : ſu proprio pueſto es à la parte alta entre los dos Semibreves : ſu efecto es decir , que no hay Alteracion ; porque ſe tenia por regla general , que ſiempre que faltaſſe el Puntillo de Diviſion, aunque no huvieſſe el Puntillo de Alteracion , ſe alteraba la ſegunda Semibreve. De lo dicho ſe infiere , que era neceſſario el Puntillo de Diviſion , à fin de que ſe diſtinguieſſe , quando no havia alteracion. Veaſe el Exemplo ſiguiente.

Antiguo.

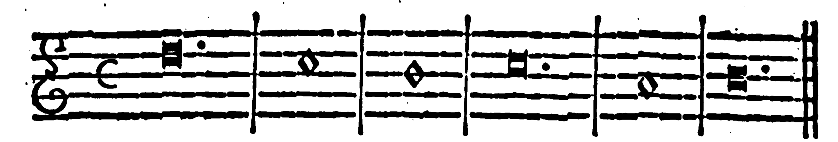


Eſte Exemplo ſirve à la Proporcion mayor con ſolo tener el Puntillo de perfeccion los dos primeros Breves ; que aqui , por ſer el Tiempo perfecto , no es neceſſario dicho Puntillo , pues el Breve ſiempre vale tres Semibreves ; pero ſi dicho Tiempo ſe tomaſſe por binario , entonces ſerian las Notas conforme à los ſiguientes Exemplos.

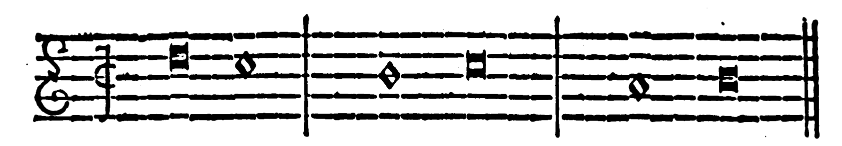
COM-

COMPAS BINARIO.

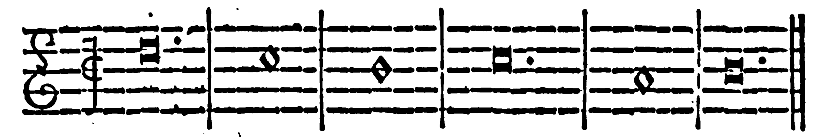
Moderno.



Moderno entero.
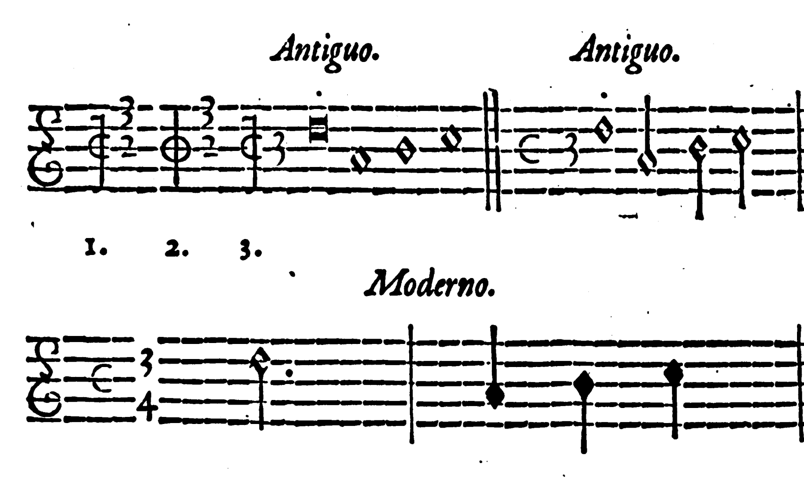


Moderno partido, y es lo mismo que el Compasillo.



El Puntillo de Perfeccion es para quitar la imperfeccion de mayor à menor; y assi este se pone quando despues de figura mayor se sigue menor, para que se tenga su justo valor, sirviendo à los dos Tiempos de Proporcion mayor, y menor, conforme queda dicho en los dos Exemplos passados. Ha sido necessario este Puntillo, porque el Breve queda imperfecto, respecto á la señal indicial; de donde infiero, que los que usan la Proporcion mayor con circulo cerrado, y un 3 arriba con un 2 abaxo, asi Φ^{3}_{2}, no llevan mucho fundamento, (si es que tengan alguno) pues las cifras denotan Sexquialtera

 arith-

arithmeticamente, el circulo cerrado, que es el Breve perfecto, y la virgula que atraviessa el circulo, que entran dobladas Notas al Compàs de antes, pues pierden las Notas la mitad de su valor, por ser el circulo partido de la virgula; pero si quieren decir con la tal apuntacion, que la Proporcion mayor naciò, ò se tomò del Tiempo perfecto; por consiguiente el Puntillo de Perfeccion está por demás, pues con la dicha señal queda el Breve perfecto. Si con las cifras proporcionales quisieron decir, que no tenia que hacer este Tiempo con el Tiempo perfecto, siguese, que la imperfeccion de mayor á menor es superflua, y el Puntillo de Perfeccion tambien; pues el Breve blanco en Proporcion mayor es su justo valor un Compás, y en Proporcion menor dos. El Breve negro en Proporcion mayor vale dos partes, y en la menor vale quatro. Esto es segun theorica; mas segun la práctica, y uso, se pone dicho Puntillo encima de la Nota mayor, avisando al Cantante, que la tenga, aunque se le sigue menor, segun reglas especulativas; mas no segun uso de la práctica. Veanse los siguientes Exemplos.



Las tres señales indiciales, que hay al primer Exemplo an-
ti-

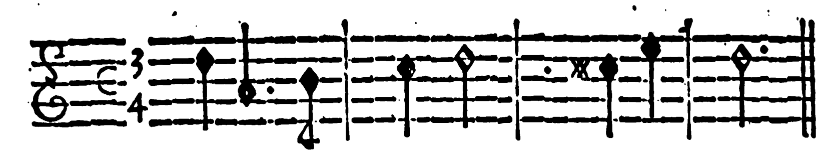
tiguo, tienen unas mismas significaciones, segun el uso, y assi se entienden con las mismas Notas, aunque theoricamente la primera es Sexquialtera propria: la segunda es Sexquialtera impropria; pues los numeros comparados con el circulo cerrado, y partido, que solamente significa medio: v. g. medio, restado de una Sexquialtera, dà una Tripla; y sumando medio (que es lo mismo que una Subdupla) con una Sexquialtera, daràn una Subsexquitercia: la tercera señal es mas propria, y significativa; pues comparado el binario con el ternario, v.g. sumando una Dupla con una Tripla, sale una Sextupla del genero Multiplex, quien conviene con las figuras, por entrar dobladas igualmente, sin sobrar nada, como el 3 en el 6 dos veces, sin sobrar.

El Puntillo de Aumentacion sirve en todos los Tiempos: es su proprio oficio el dár la mitad del valor mas á la Nota que se aplica: su proprio assiento es al lado de la Nota, enfrente, ò despues de ellà. Dixe tambien, que algunas veces se ponia en lugar del de Perfeccion: esto será siempre que haya necessidad de aumentar algun Breve en la Proporcion mayor, siendo negro, ò Semibreve en la Proporcion menor, ò Breve, siendo negro; pues dice Cerone al cap. 65. del lib. 6. reg. 3. que es contra regla el dár, ò poner Puntillo de Perfeccion á la Nota negra, y que para dár el mismo valor, que si fuere Perfecto, se pondrá el Puntillo de Aumentacion. Vease lo dicho en los siguientes Exemplos.

Antiguo.

Mo-

Moderno.



Exemplo, en el qual eſtàn los quatro Puntillos con ſu reſolucion, y valor en Nota moderna.

Antiguo.
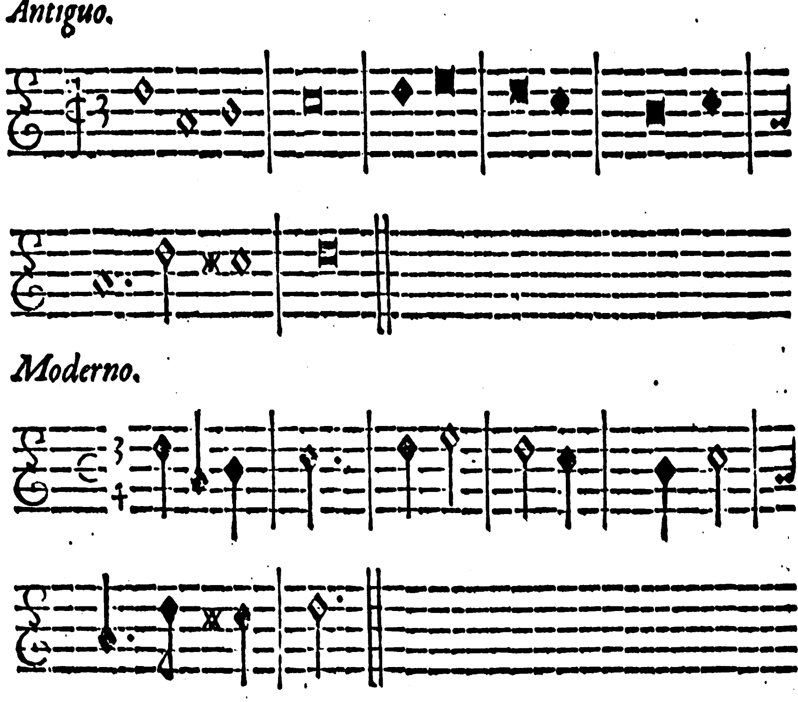
Perfeccion, Alteracion, Diviſion,

Aumentacion.

Moderno.

Otro Exemplo práctico, en el qual se hace demonstrable, que en la Proporcion Mayor no hay necessidad de mas Puntillo, que el de Aumentacion: fundase en las Reglas Antiguas passadas, que dicen, que la Maxima vale quatro Compases, la Longa dos, el Breve uno, siendo las figuras naturales, ò blancas; y que siendo negras, pierden la tercera parte, con lo que tienen suficiente variacion, y no hay tanto que advertir para la ligereza del cantar, con lo que doy fin à este Capitulo.

EXEMPLO.



CA-

CAPITULO VII.

QUÉ COSA SEA ENIGMA; y no obstante que algun Maestro de Capilla no los acierte, no por esso debe ser tenido por indocto.

OFrecì en el Preambulo universal dàr las resoluciones de los Enigmas de Alfonso Lobo, para cuyo fin he dispuesto este Capitulo. Veamos ahora què cosa sea Enigma: *Ænigma est sermo nudosus, & involutus*; ò como lo interpreta Valla: *Est Alegoria obscurior, quam divinare magis, quam interpretari oporteat.* Dice, que es una manera de decir obscurissima, que conviene mas al adivinar, que al especular. Es en la Musica el Enigma la Composicion mas dificil de conocer, que todas las demàs: la razon es, porque siempre lleva una cosa encubierta, ò mas; y estas, como son conforme al antojo del Compositor, sin depender de regla alguna, de aqui es, que nunca se puede decir: De esta manera se aciertan. Verdad es, que hay algunas cosas comunes, por donde se procura vèr si sale, ò no sale dicha Composicion, que es el unico modo de probar el pensamiento del Autor, como son: Tiempos partidos con enteros, Duplo de Nota con Nota; privacion, ò addicion de Nota; Movimiento contrario; por imperfeccion de alguna, ò algunas Notas; por las sylabas de las letras, contando quantas hay en cada sylaba, dando, ò quitando el valor á cada figura, segun la cantidad de dichas sylabas: otros vàn segun las vocales tan solamente. Estas son las generales, advirtiendo, que con las Pausas se suelen hacer tambien enigmas.

Otros enigmas hay, que no penden de esto, como se pue-

puede vér el Axedrèz, que trahe Cerone, que quien no ſepa el juego (como me ſucede à mì) no sè que pueda ſacar mucha Muſica: véa el Lector, como no tendrà culpa el Maeſtro de Capilla, aunque ſea excelente, y fuerte theorico, ſi en algun caſo no acertáre con alguna obſcuridad de eſtas, para cuya defenſa, y diſculpa quiero poner aqui lo que cuenta Plutarco de Homero; y es, que preguntò Homero à unos Peſcadores: *Dónde teneis lo que haveis peſcado, ò la preſa, que haveis hecho?* A lo que reſpondiò uno de los Peſcadores enigmaticamente: *Quod animalia manus effugerunt, non perdidimus, quod autem non effugerunt, perdidimus.* Que viene à decir: Todo aquel que havemos cogido, hemos dexado, y todo aquel, que no cogimos, trahemos. Retiròſe Homero à examinar eſta reſpueſta, y por fin le coſtò la vida el no poder dár con ella; porque nunca pudo penſar Homero, que preguntando èl por los animales, eſto es, por los peces en ſu inteligencia; que le reſpondieſſe el peſcador por los animales, eſto es, los piojos, que havia cogido, y dexado, y los que no havia cogido trahia. Ahora pregunto: Homero, aunque no acertaſſe con la reſpueſta, dexò de ſer tenido por hombre doctiſsimo? No por cierto. Pues nadie extrañe, ſi algun Maeſtro de Capilla no acertaſſe con algun Enigma, ò acertija, que aſsi llamo yo á tales Compoſiciones; pero las tengo por una coſa muy curioſa, y de mucho trabajo.

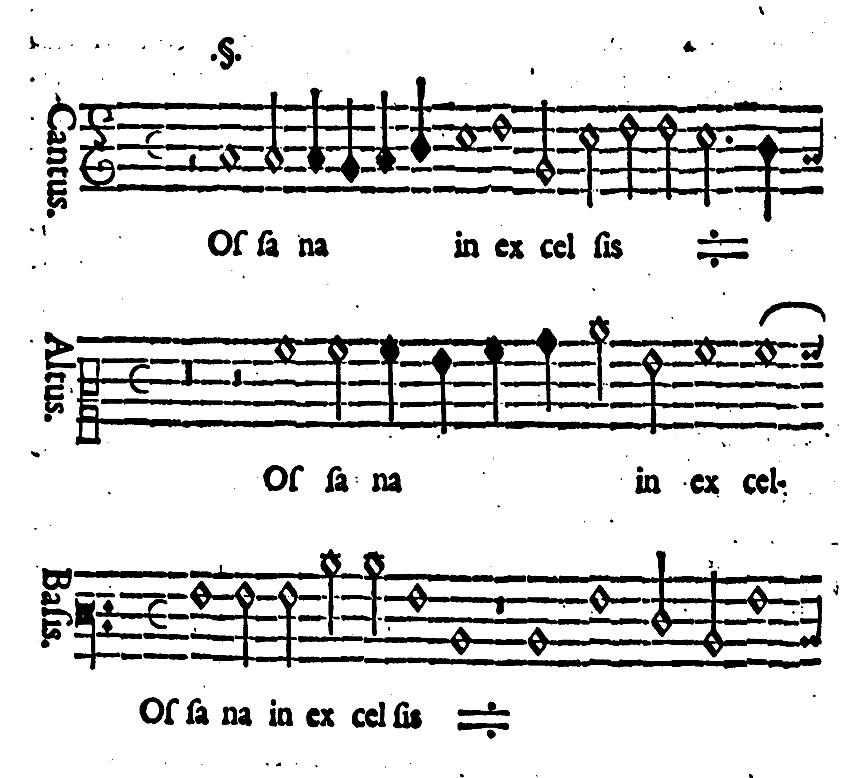
Tres Canones Enigmaticos pondrè aqui: los dos primeros de Alfonſo Lobo, Maeſtro de Capilla, que fuè, de la Santa Igleſia de Toledo, y el tercero ſerá el mio: éſte ſolamente tendrá la explicacion, y reſolucion, pues ſu propria apuntacion enigmatica ſe vè yá en la Dedicatoria; pero los de Alfonſo Lobo los pondrè aqui primeramente, conforme eſtán en el Libro de Faciſtòl impreſſo: lo ſegundo ſu explicacion, y lo tercero la reſolucion en entablatura, en donde (como dixe antes) ſe vè de cierto, que el penſamiento del Autor ſe acertò.

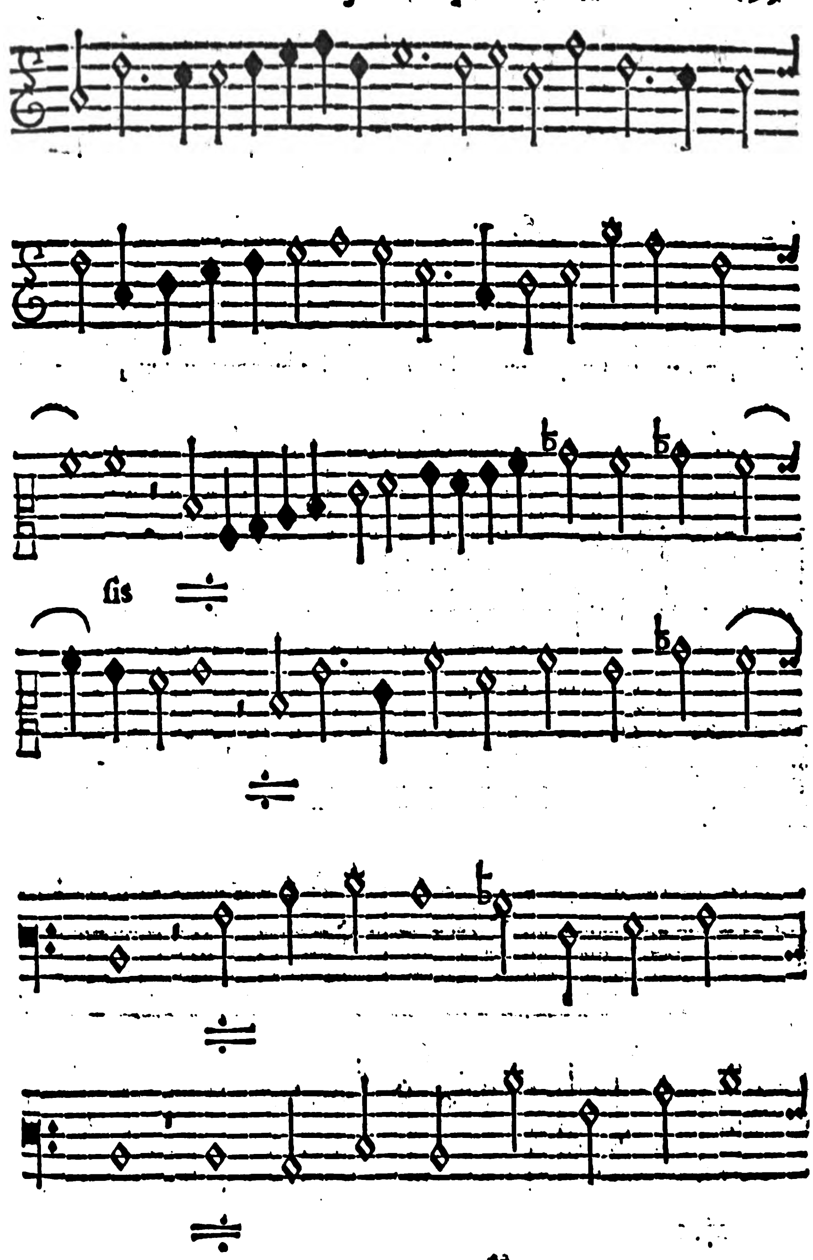
Està el primer Canon enigmatico de dicho Autor en el *Oſſana* de los *Sanctus* de la Miſſa *Prudentes Virgines* à 5. fol. 62. en eſta manera:

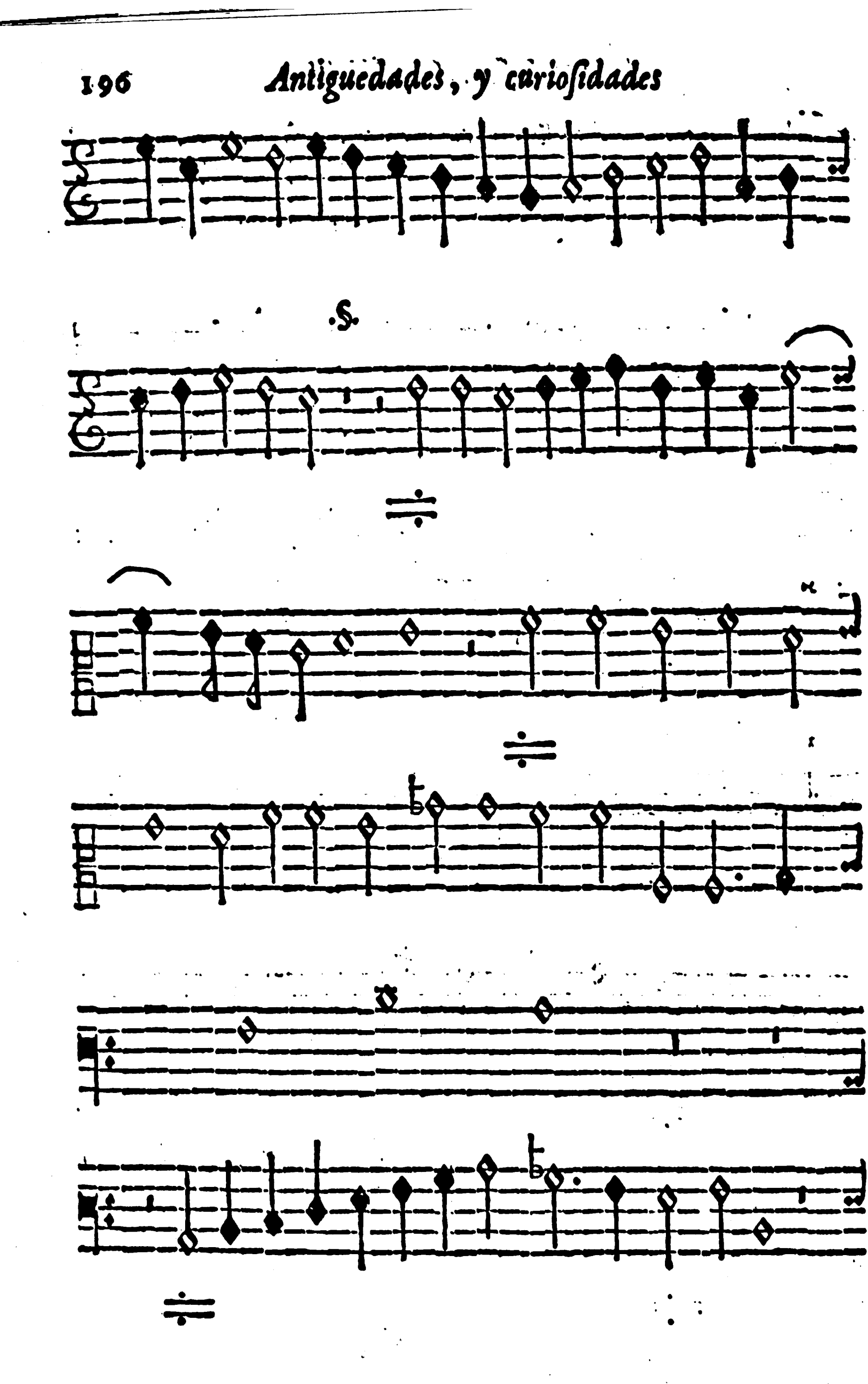
CANON QVINQVE VOC.

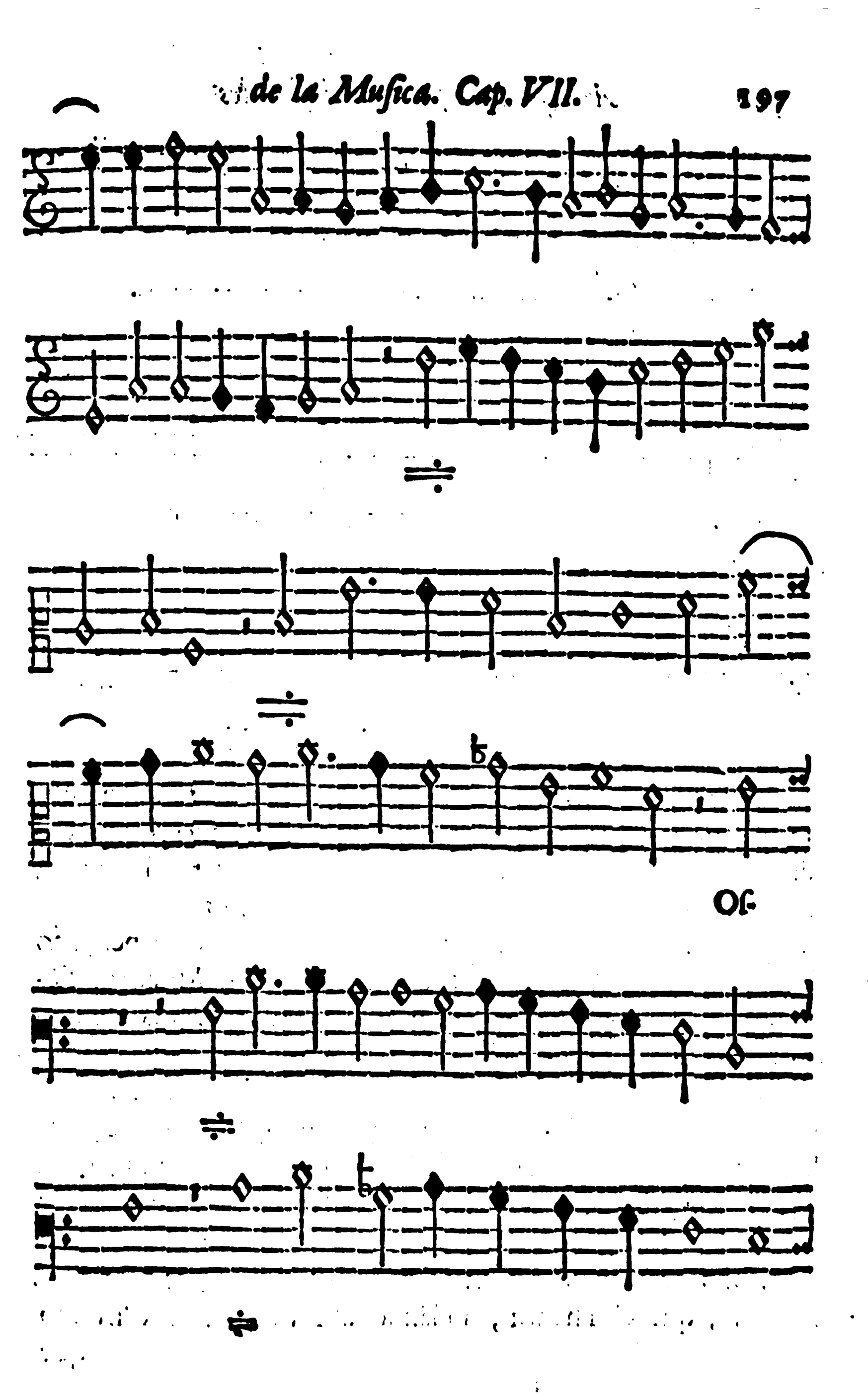
Cantus Secundus vadit, & venit; ſed de minimis non curat.

Idem Thenor in Octavam cancrizando.
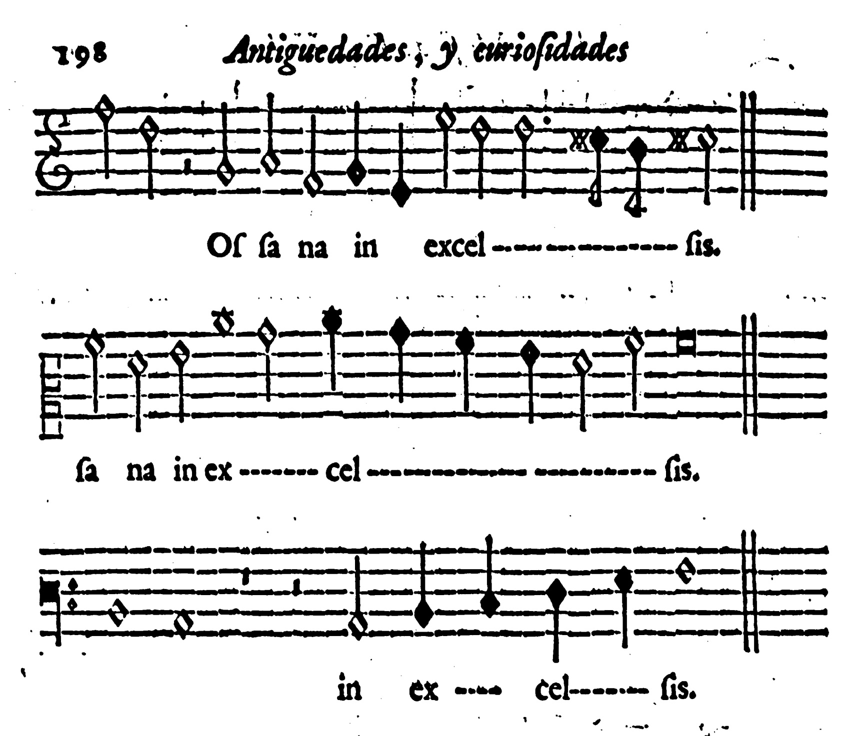



fis





Os-



Este Enigma me parece que està bastantemente claro; por lo que tiene poco que hacer su declaracion, pues el letrero dice: *Cantus secundus vadit, & venit.* Quiere decir esto, que el Tiple segundo và, y viene: *Sed de Minimis non curat.* Quiere decir, que aunque cante por dicho papel, no haga caso de las figuras menores, como son Minima, Seminima, &c. Aqui usa el Autor el nombre *Minimis* equívoco, porque se puede entender de dos maneras, una es: *de Minimis*, haciendo relacion à la figura llamada Minima; y como son muchas las que aqui hay, pudo muy bien excluìr las Minimas, y no las Seminimas: la otra inteligencia, es la que se le ha dado, que incluye todas las figuras menores, y esta es la mente del Autor, y no la otra, como veremos en la Resolucion. *Idem Thenor in octavam cancrizando*; quiere decir, que el Thenor, andando al revès, cante lo mismo

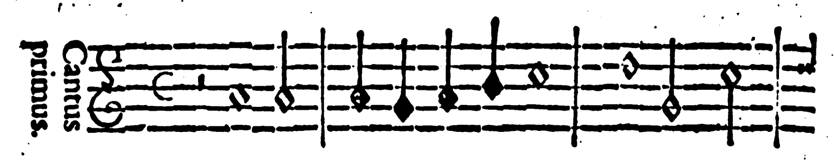
que

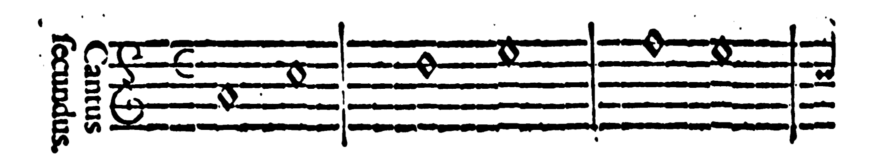
que el Tiple segundo Octava baxa. Las entradas de estas dos voces están clarissimas, pues el Tiple segundo, que es el que vá, y viene, debe entrar al principio en donde está el parrafo en el Tiple primero; y como la pausa, que hay en dicho Tiple, es de Minima, y dice el enigma: *Sed de Minimis non curat*, por consiguiente entrará al dár del Compás, cantando tan solamente los Semibreves, que en dicha parte se encuentran, hasta donde se encuentra la señal segunda, que representa el fin del Canon, que está encima de una pausa de Semibreve, la que contada, retrocederá cantando otra vez los Semibreves hasta el principio; quiero decir, que encontrada la primera vez la pausa, y contada vuelva à deshacer lo que antes hizo, y llegado al primer signo donde empezò, seguirá otra vez el camino, sin dexar de hacer esto, hasta que las otras voces acaben de cantar todo lo que tuvieren que decir, como se verá en la Resolucion.

Solamente la entrada del Thenor es la que nos falta declarar, porque en todo lo demás sigue al Tiple segundo. El Thenor tiene la entrada en la señal del fin del Canon, porque como debe ir al revès del Tiple segundo, que esto propriamente significa aquella voz *cancrizando*; desde alli debe empezar à cantar, esperando un Compás de pausa, que está alli à la segunda señal. Su Resolucion es como se sigue.

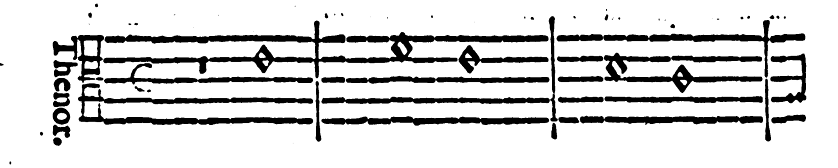
RES-
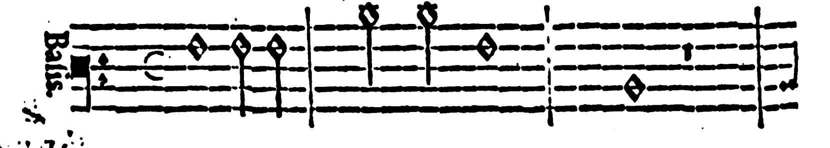
RESOLUCION DEL CANON.
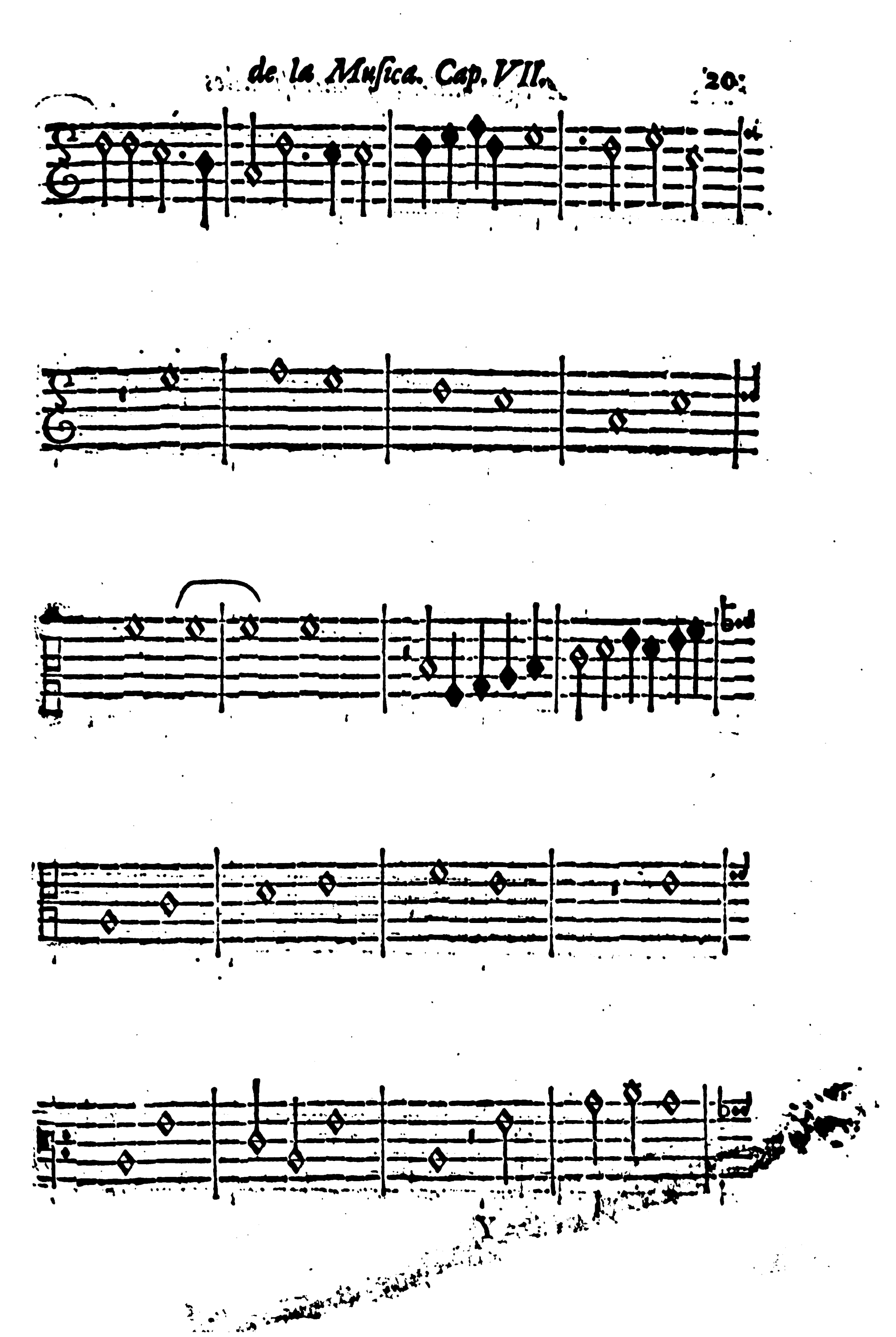


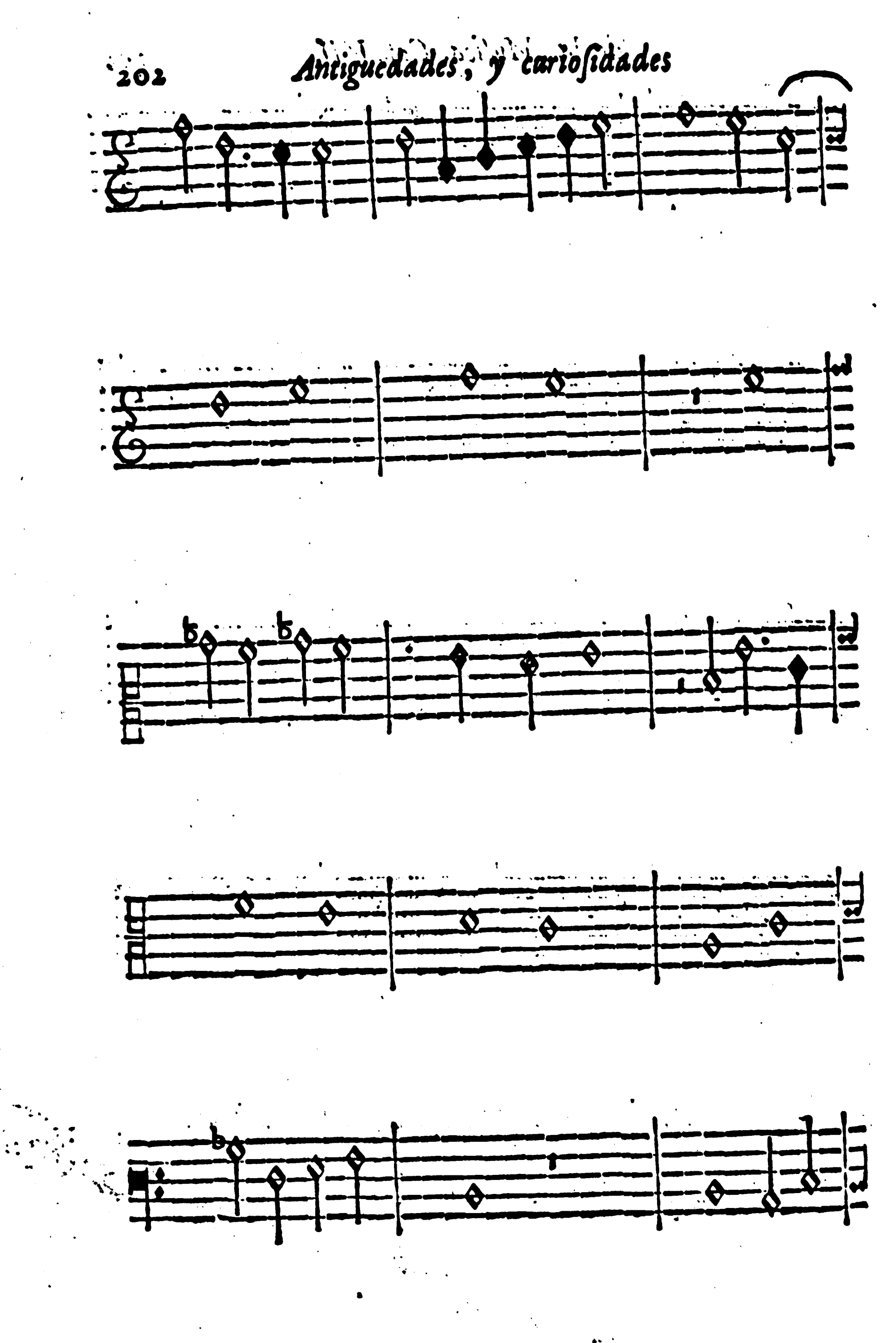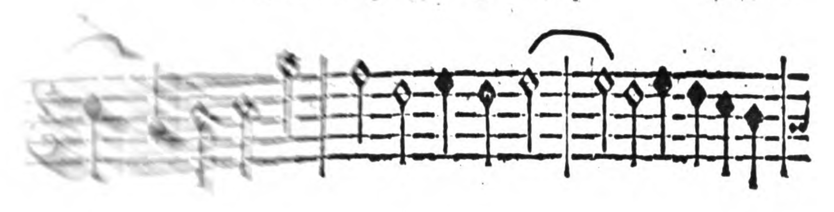






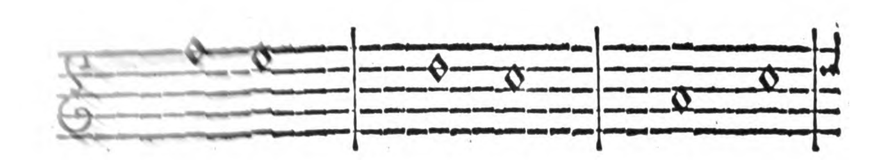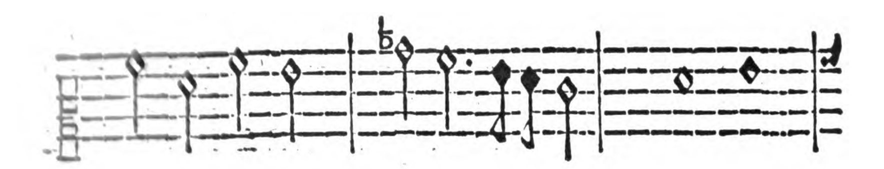




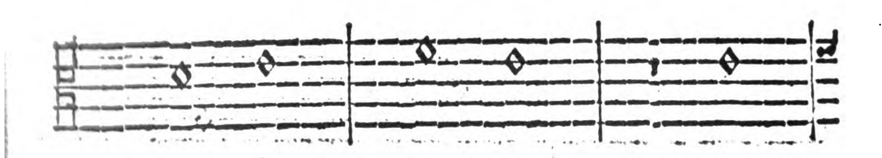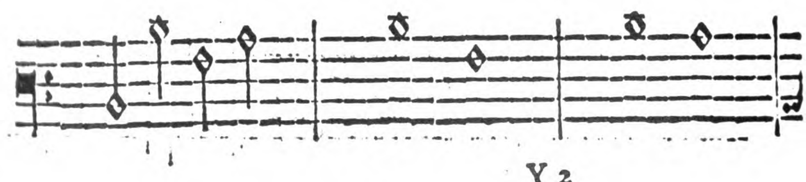




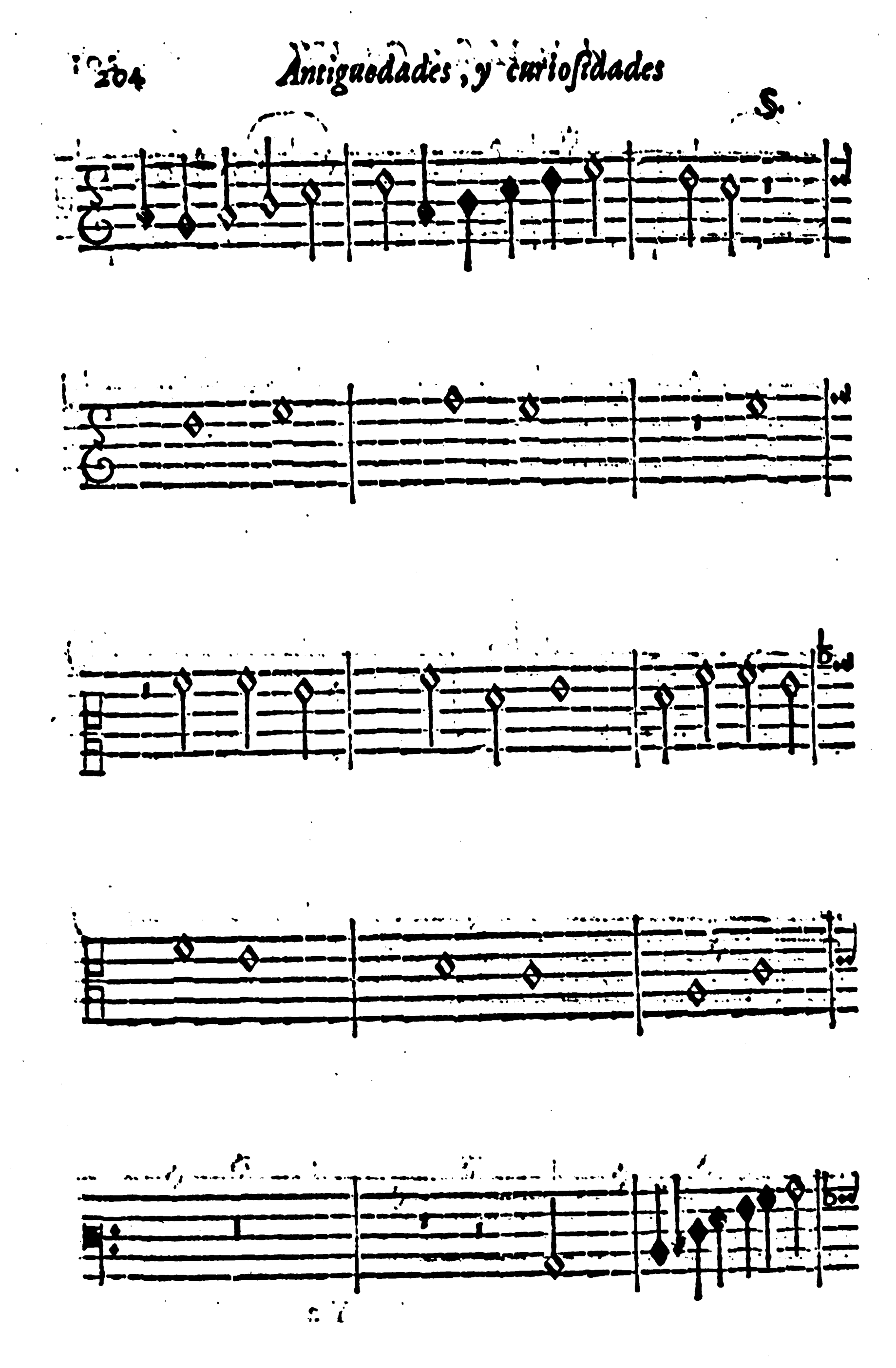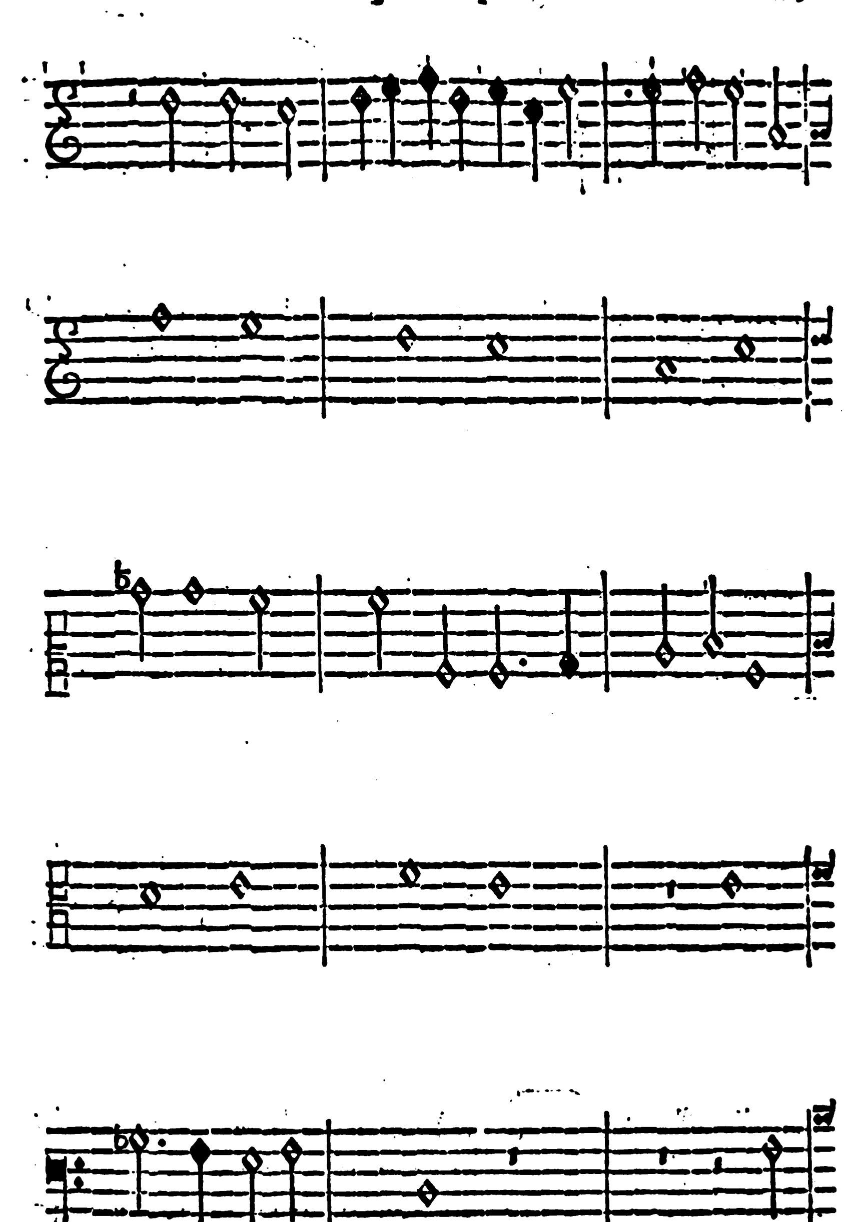






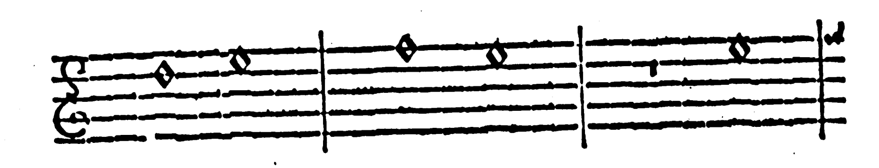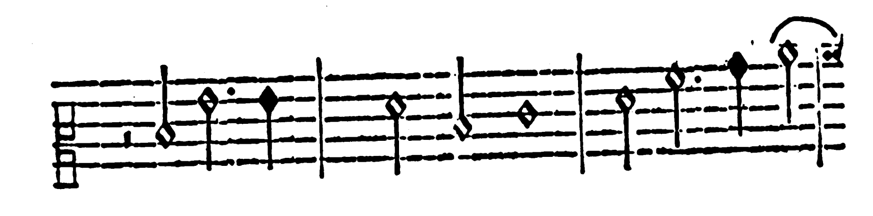




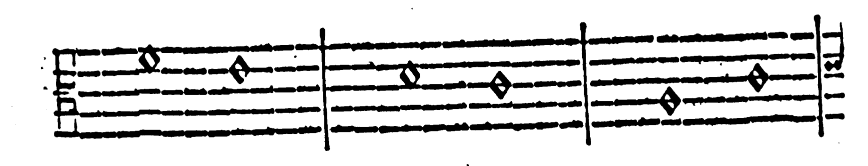

S.

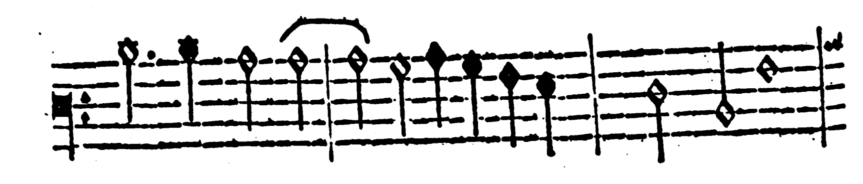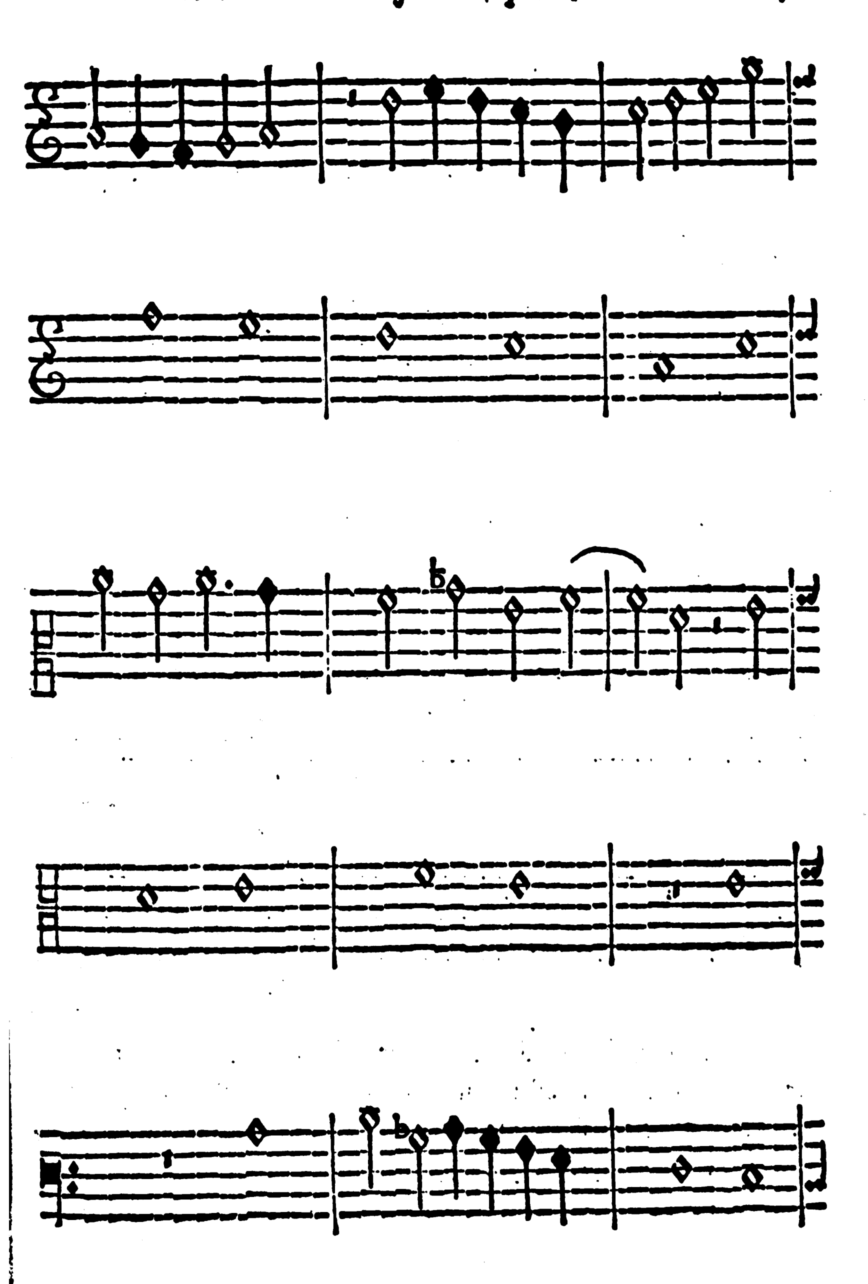




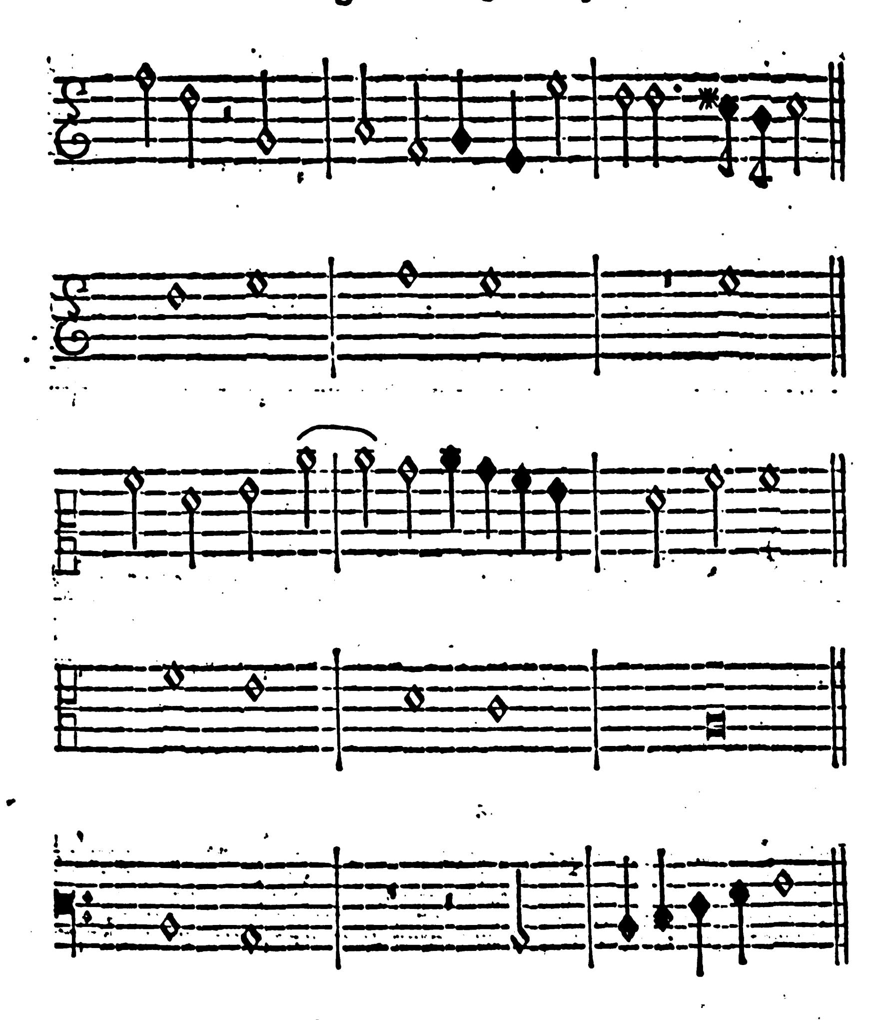






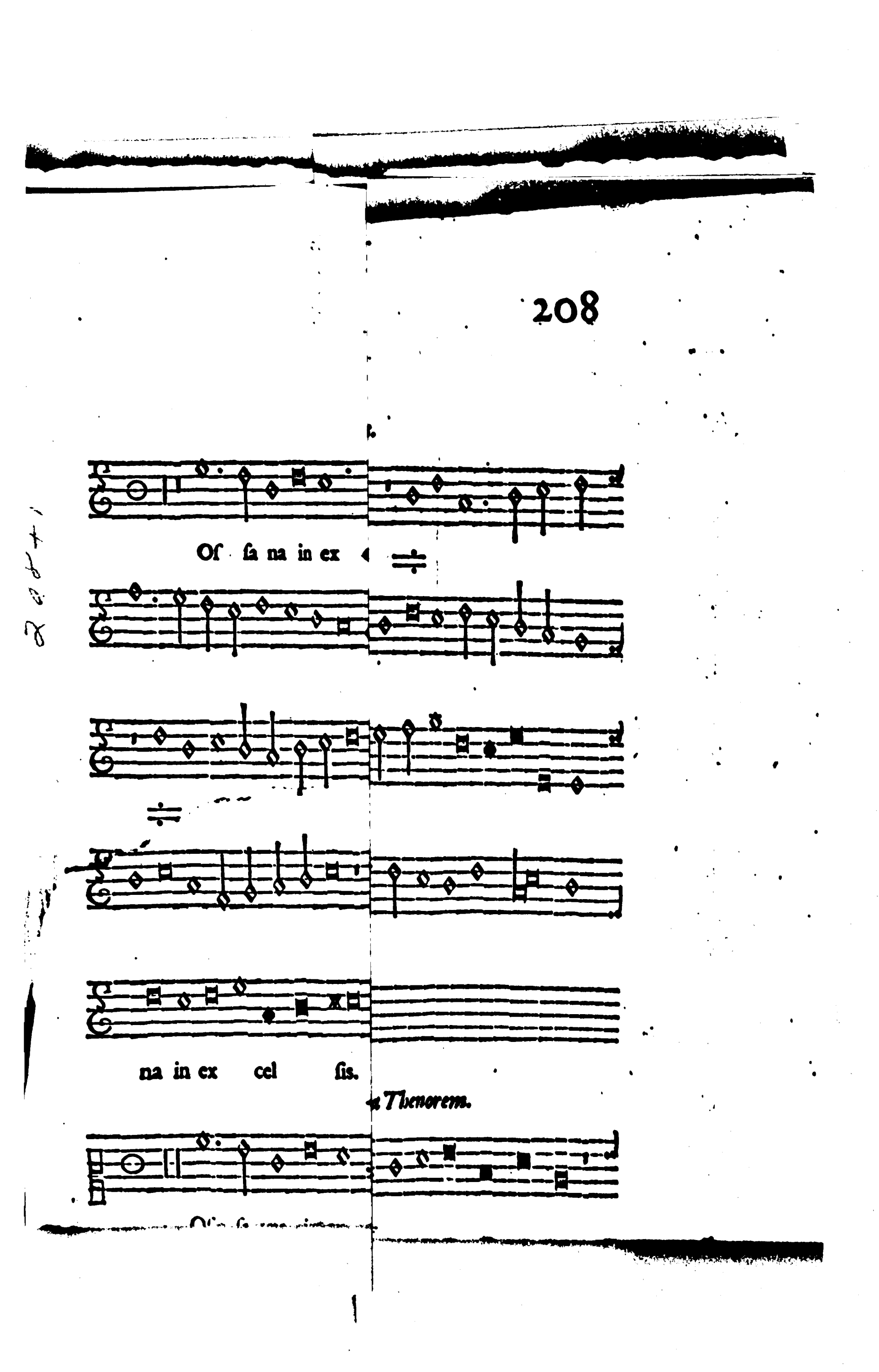






En el *Benedictus* de la misma Missa en el *Ossana*, que està al fol. 64. trahe este Autor otro Canon enigmatico, bastante dificil de resolver, por las muchas Reglas antiguas, que en sì encierra, cuyo enigma, y sus partes son como se siguen

CA-


Oſ ſa na in ex
na in ex cel ſis.
Thenorem.

Antes de la declaracion de eſte Enigma, para que en ſu explicacion ſe entienda mas facilmente, quiero decir quantas coſas en èl advierto. Primeramente, manifieſto es, ſegun lo que en el Capitulo ſegundo de eſte Tratado dexo dicho, que todas las partes cantan debaxo la ſeñal indicial, y Tiempo perfecto. En el miſmo Capitulo dixe las varias ſignificaciones que tiene, y què era theoricamente hablando, y què prácticamente. Tambien dixe, era yá comun cantar dicho Tiempo à Proporcion mayor; y de la tercera Antiguedad, que el Modo mayor era perfecto, ſi la ſeñal indicial era eſta: ○3. Eſta miſma ſeñal ſervia para ſignificar el Breve perfecto, y Compàs ternario, y diſtinguirle del binario; y en ſentir del P. Naſſarre, que empieza à tratar de la Antiguedad de la Muſica, deſde la ſegunda deſpues de Juan de Muris, la que dexa al inſtante, ſin decir coſa particular, y paſſa à explicar la práctica de la tercera Antiguedad, que eſtè, ò que no eſtè la cifra, dice, que yà era comun cantar dicho Tiempo à Proporcion mayor. Por dos razones digo yo, que eſte Canon es hecho à Proporcion mayor, y no à Tiempo perfecto: la primera, porque ſe encuentra el Breve denegrido; que ſi por razon del Tiempo perfecto ſe huviera de imperfeccionar, nunca ſe haria obſcureciendo ſu cuerpo, ſino conforme eſtà en los dos primeros Compaſes de la parte enigmatica, alterando la Semibreve, conforme dixe en el paſſado Capitulo; y las demàs partes, (fuera la enigmatica) aunque tienen el Tiempo perfecto, no hay Breve alguno, que valga tres Semibreves, conforme pide dicha ſeñal. La ſegunda razon, que encuentro, y doy, es, porque el Puntillo de Diviſion, que hay baſtantes en las partes particulares, correſponde à la Diviſion ternaria, y no à la binaria. De lo dicho tenemos yà la certeza del Tiempo del Enigma, como ſe harà manifieſto en las Reſoluciones. El Puntillo de Diviſion en el Tiple ſe encuentra dos veces: yà dixe ſu inteligencia en el Capitulo paſſado.

Las imperfecciones, que se encuentran, son dos: una es de mayor à menor, y la otra es, por denegrir las figuras. De estas, las que se encuentran atadas, son todas como si fueran Semibreves, por la regla: *Cauda levata, &c.* En el Contralto primero advierto dos yerros de la impression; y son, el primero en el tercer Compàs en el Puntillo de Alteracion, que debe ser el de Division. El segundo yerro està en la primera Nota, que se encuentra con plica, la que debe ser Semibreve desatado, y el otro debe ser Breve. Lo demàs se dirà en la explicacion del Enigma, que es como se sigue.

Currebant duo simul, dice, que dos corrian juntos. En esto nos quiere decir el Autor, que el Tenor, y el Baxo, que son la parte enigmatica, y el siguiente á ella, que deben entrar juntos. *Sed Basis præcucurrit citius*, quiere decir, que el Baxo corriò mas velòz. Esto bien se dexa entender, pues al principio de la parte enigmatica tiene el Tenor el Tiempo perfecto por señal indicial; y el Baxo el Tiempo perfecto, pero partido; y assi precisamente correrá doblado que el Tenor. Encuentrase despues el Tiempo perfecto, el que sirve solamente al Baxo, y con èl canta igual al tiempo de todas las demàs voces. Las pausas, que la parte enigmatica tiene, no deben ser contadas práctica, sino theoricamente; pues si se tomáran segun la práctica, serian tres Compases; y el siguiente, por cantar á Compás partido, tendria solamente de espera uno, y medio; y como la Division no es binaria, sino ternaria; de aqui se sigue, que necessita sea hecha la declaracion segun la theorica, y no segun la práctica; pues la Division ternaria la hace el numero 3, y no el 2.

Antiguamente (como queda dicho en el segundo Capitulo de este Tratado) llamaban á las pausas figuras representativas del silencio: llamabanlas figuras, porque hacian relacion à ellas; mas la práctica de hoy dia ha trocado esto de tal manera, que yá las pausas no hacen relacion á las figuras, sino

al

al Tiempo del silencio; y aunque en el Compasillo parece que todavia se mantiene este fundamento en piè, dudo, que sean muchos los que entiendan que esto sea assi; y siendo de alguna novedad, y noticia, quiero demonstrar cómo desconviene con lo antiguo, y cómo se mantiene en piè la Antiguedad en el Compasillo; cuyos Exemplos son como se sigue.

CONVENIENCIAS DE LAS PAUSAS con las figuras en lo Antiguo.

Maxima. Longa. Breve. Semibreve.

4 2 1 $\frac{1}{2}$

4 2 1 $\frac{1}{2}$

Minima. Seminima. Corchèa. Semicorchèa.

$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{32}$

$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{32}$

DESCONVENIENCIA DE LAS PAUSAS modernas con las antiguas.

Maxima. Longa. Breve. Semibreve.

8 4 2 1

2
4

16 8 4 2

2
4

Minima. Seminima. Corchèa. Semicorchèa.

$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$

2
4

1 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$

2
4
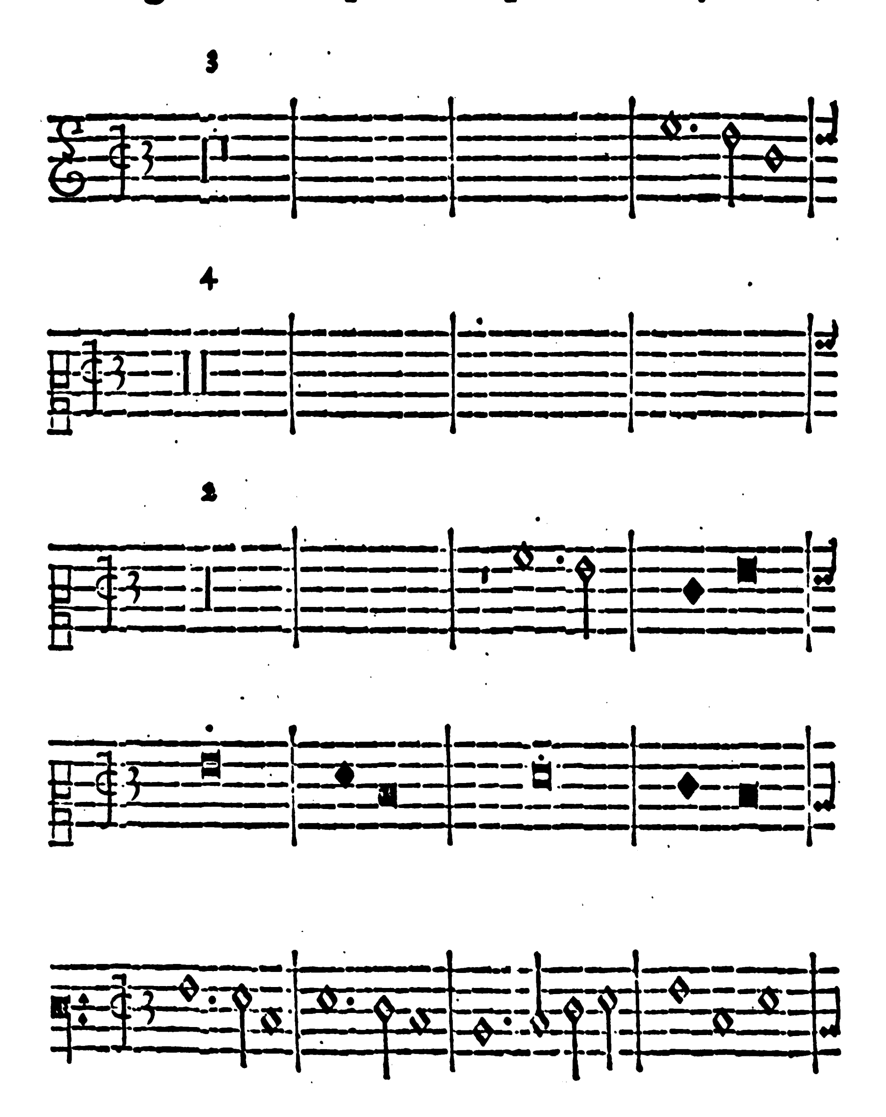
Repareſe como en lo Antiguo los miſmos numeros hay encima las Pauſas, que encima las Notas, y en lo moderno no; porque ſi la primera Pauſa, que es la verdadera de la Maxima, ſe tuviera que tratar ſegun theorica, diriamos, que ſeria 16. Compaſes de ſilencio, y la práctica es, que ſolamen-
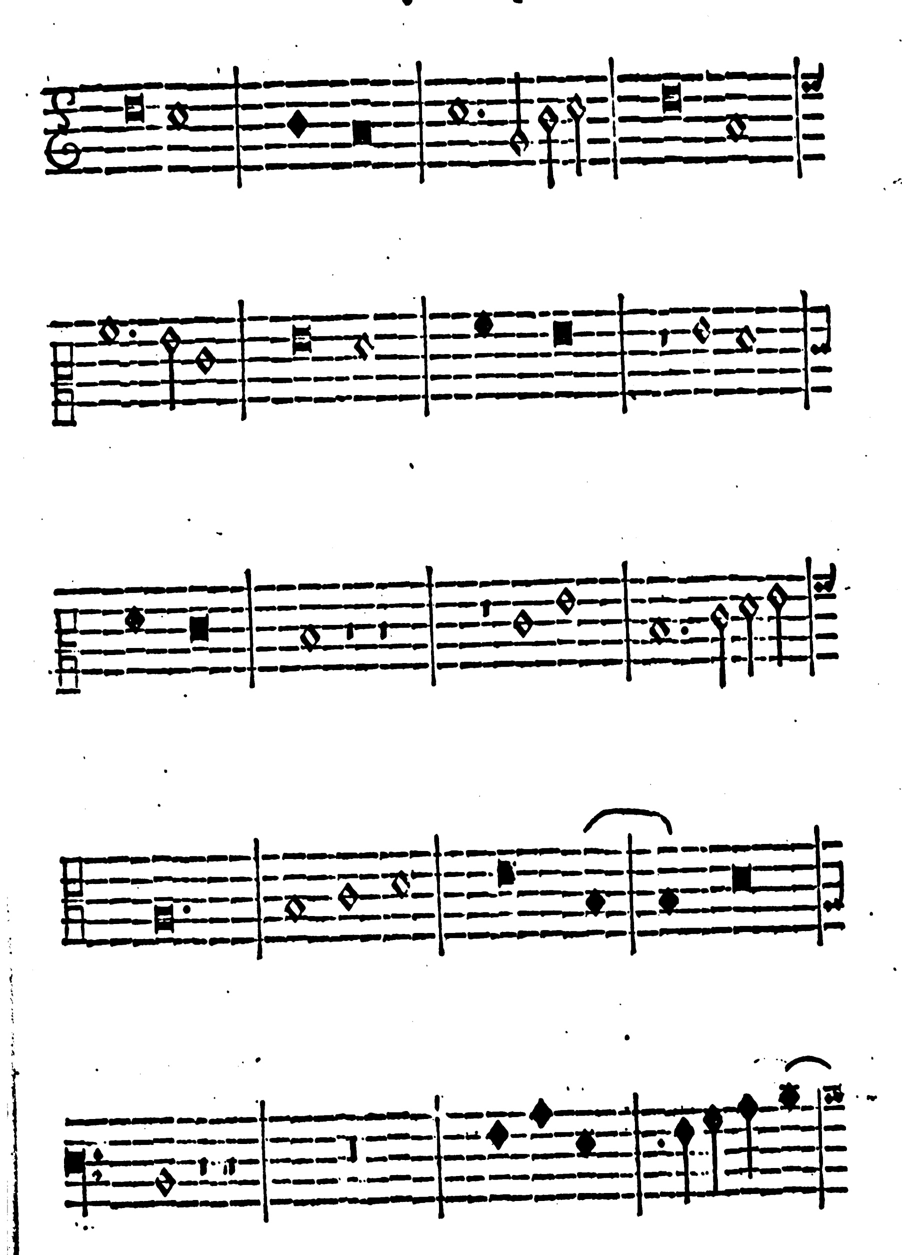
te

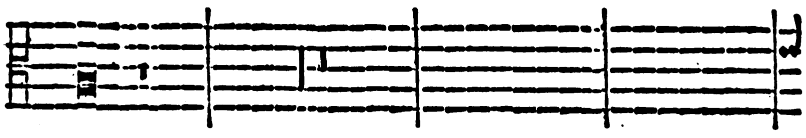
te ſe calle 8. Compaſes, que es el numero que alli eſtá pueſto. Si puſieſſen la Pauſa correſpondiente al Semibreve, guardára ſilencio un Compás, y el Semibreve ſe vè claramente que vale dos, por tener el duplo de la Minima, que ſegun la ſeñal indicial, ajuſta un Compás. No me alargo mas en poner otras comparaciones, porque lo dicho baſta para la demonſtracion de lo que dixe acerca de la deſconveniencia. La conveniencia de lo Antiguo con lo Moderno eſtà en el Compaſillo clara, pues las Pauſas tienen el miſmo valor que las figuras, de lo que conſta ſu certeza. No traygo eſtos Exemplares, por ſer de todos ſabidos, pues 8 Compaſes de Pauſa hacen relacion á la Maxima, y no á otra figura; y ſi alguno me preguntaſſè, quando hay 3 Compaſes de Pauſa, á què figura hace relacion, pues en el Compaſillo no hay figura, que valga tres Compaſes, le reſpondo, que por quanto no hay figura, que tenga dicho valor, tampoco hay una ſola Pauſa, ſino que hay dos: la primera tiene el valor de un Breve, que ſon dos Compaſes, y la ſegunda de un Semibreve, que vale un Compás; y la ſuma de eſtas dos figuras, que denotan ſilencio, es tres Compaſes. Eſto baſta para ſaber reſponder á qualquiera otra objeccion, que en eſta materia ſe pueda ofrecer; y proſiguiendo ahora en deſcifrar las Pauſas del Enigma, ſe verá, que es muy neceſſària eſta theorica para toda Muſica Antigua.

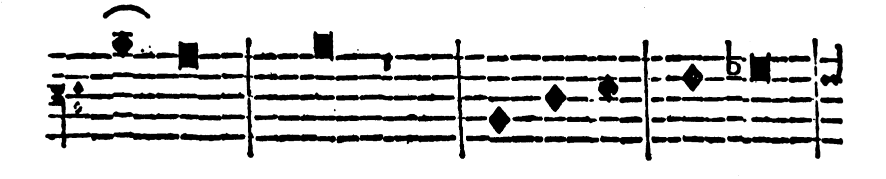
Es la primera Pauſa, que en la parte enigmatica ſe encuentra, de Semibreve, la ſegunda de Longa, y la tercera de Breve. Sumada toda eſta cantidad en Semibreves, ſegun la ſeñal indicial, ſon 10. El ſubſequente, que es el Baxo, por tener el Tiempo partido, deberá eſperar la mitad de eſta cantidad, que ſon cinco Semibreves, $\frac{2}{3}$ - $\frac{3}{3}$, que ſon dos partes de Compás, y un Compás entero. De las Reſoluciones conſtará eſta certeza, que ſon como ſe ſigue.

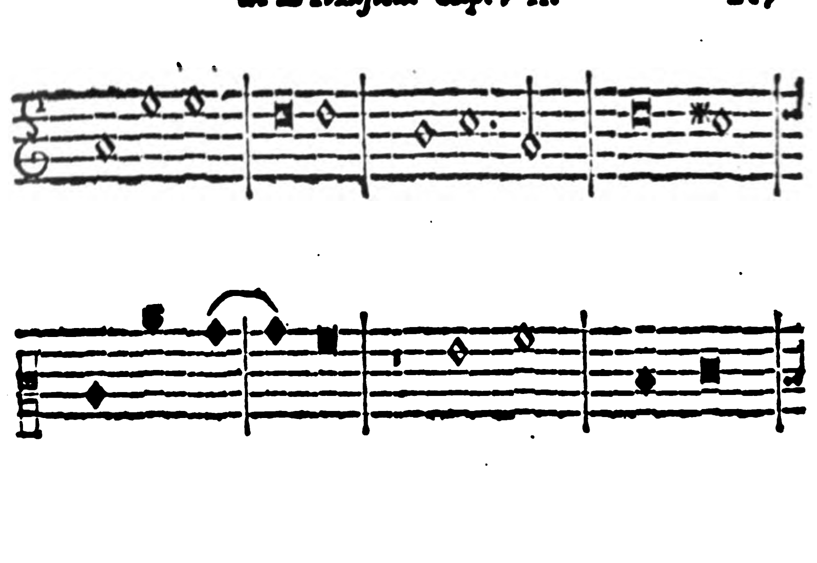
RESOLUCION DEL CANON A 5. segun el Tiempo de Proporcion mayor.

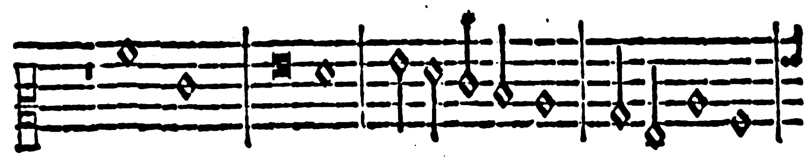


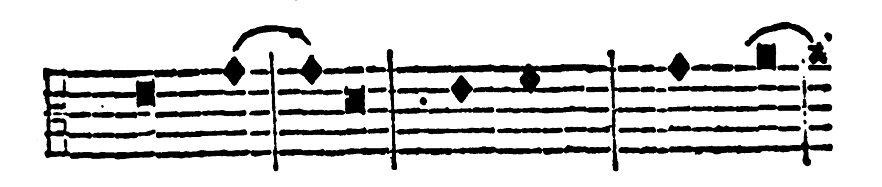


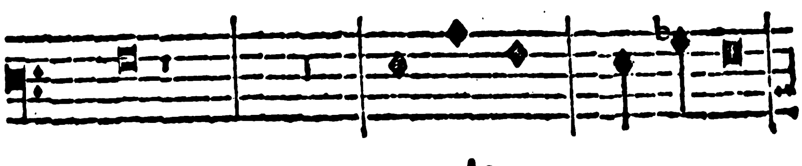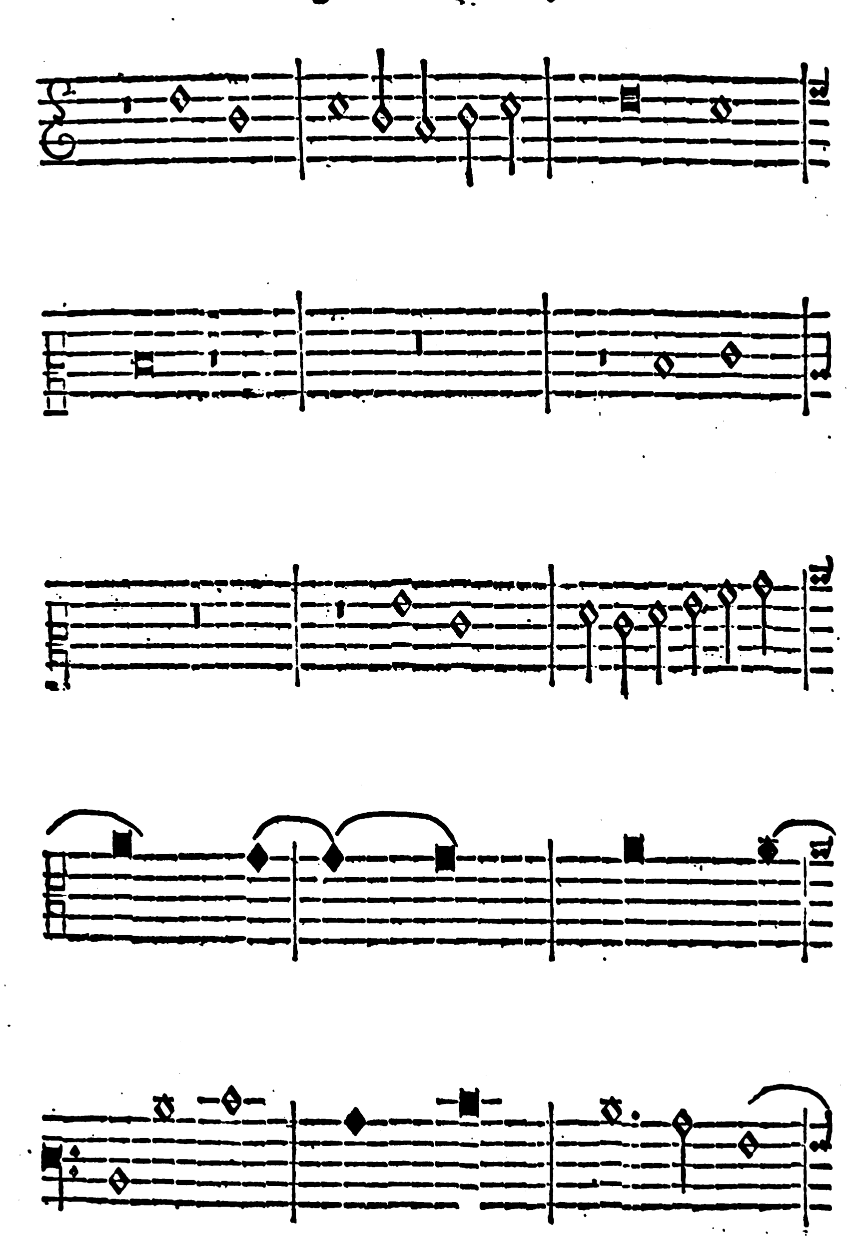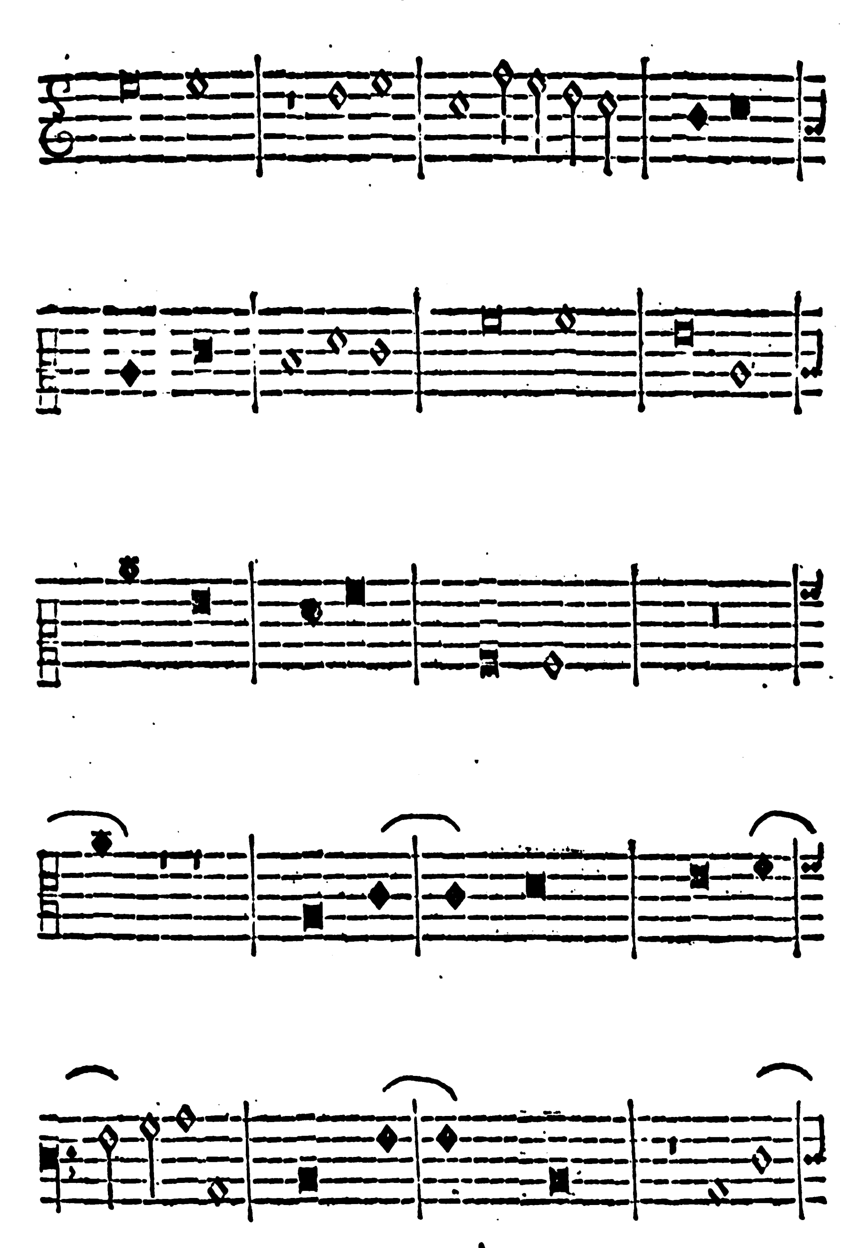






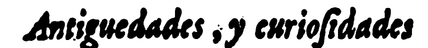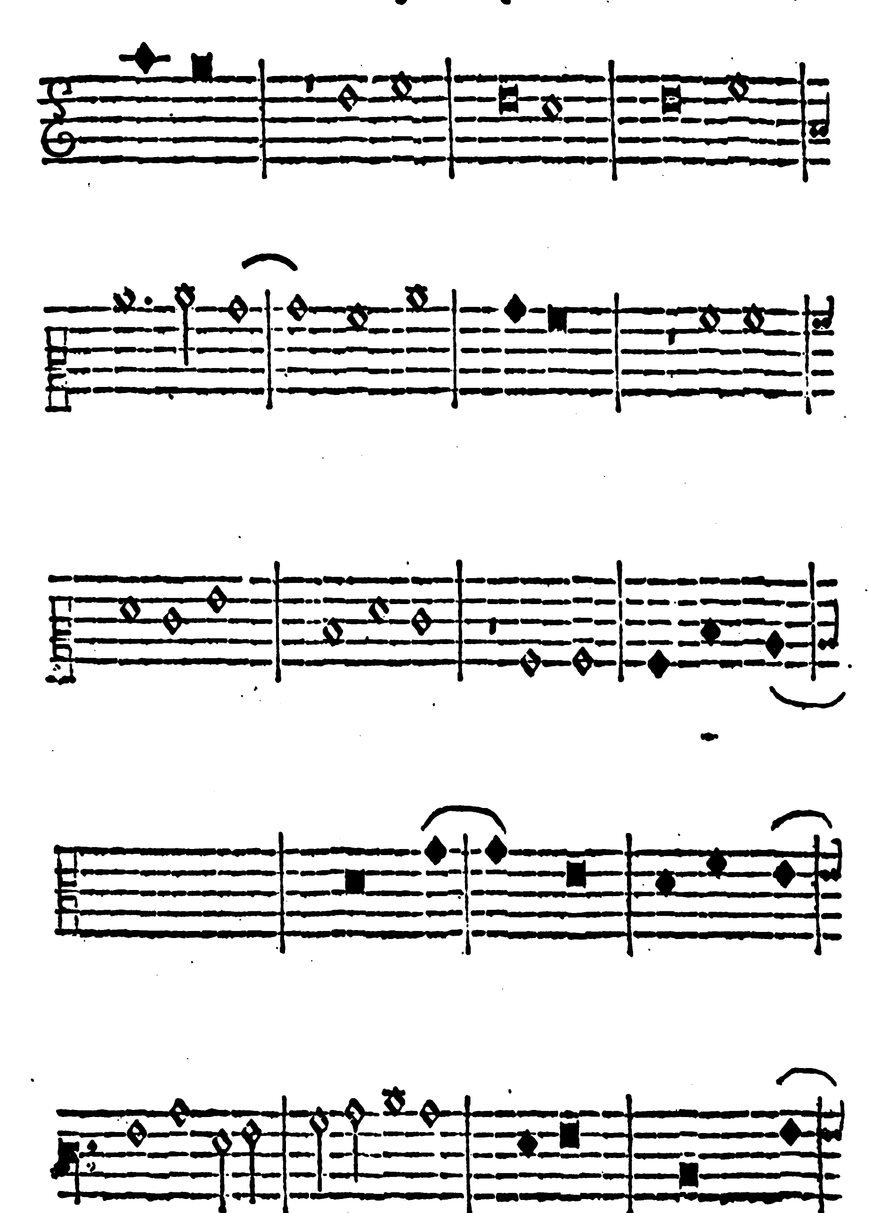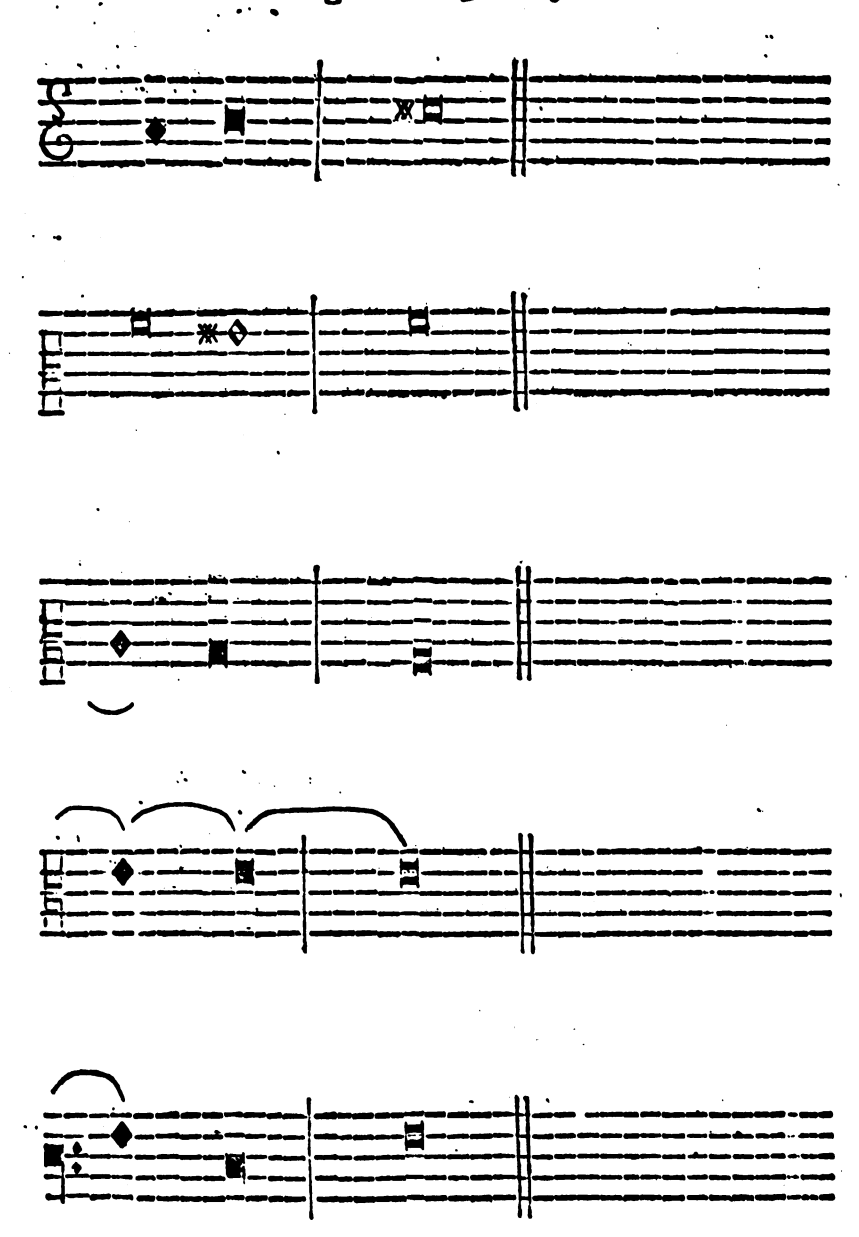










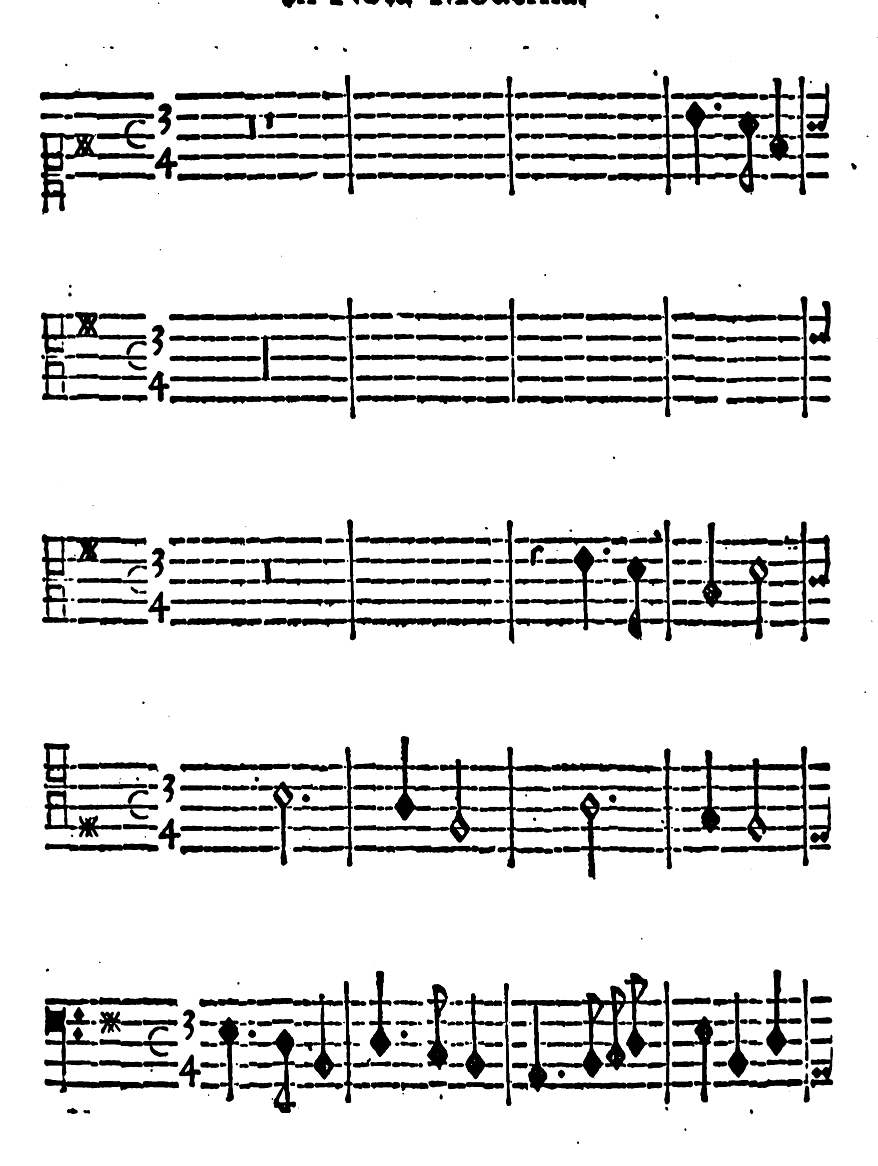


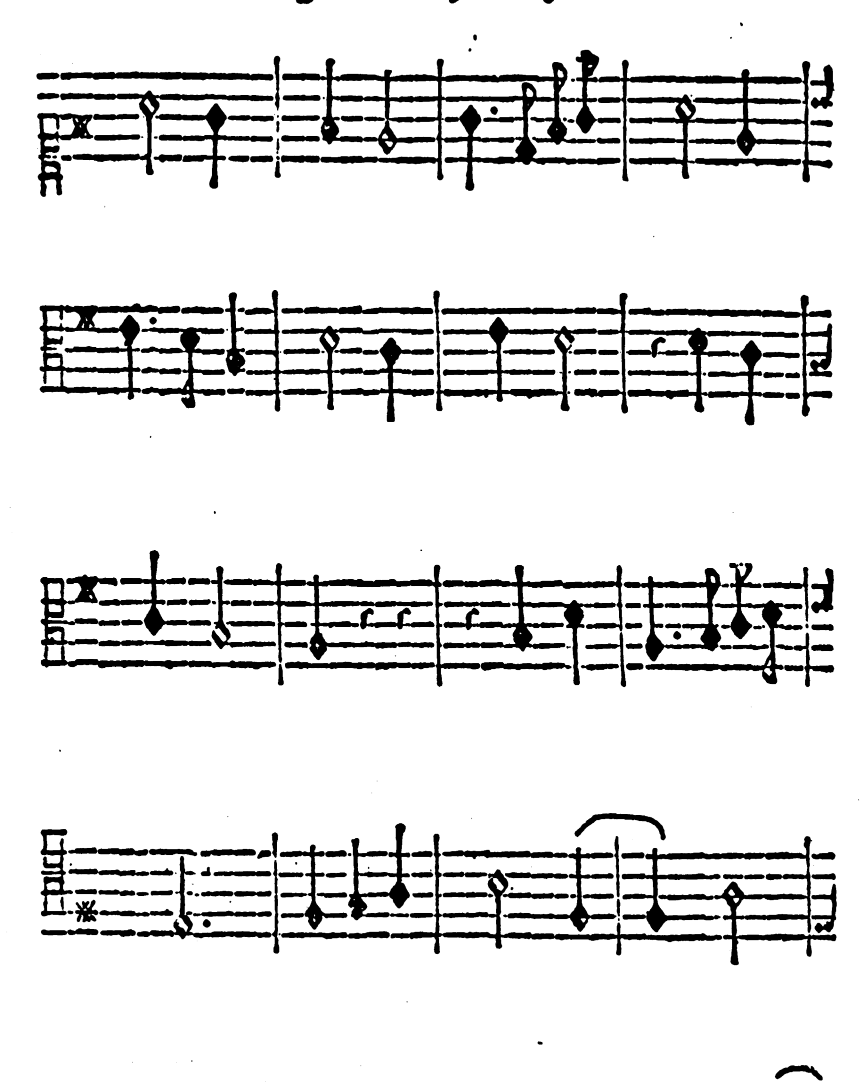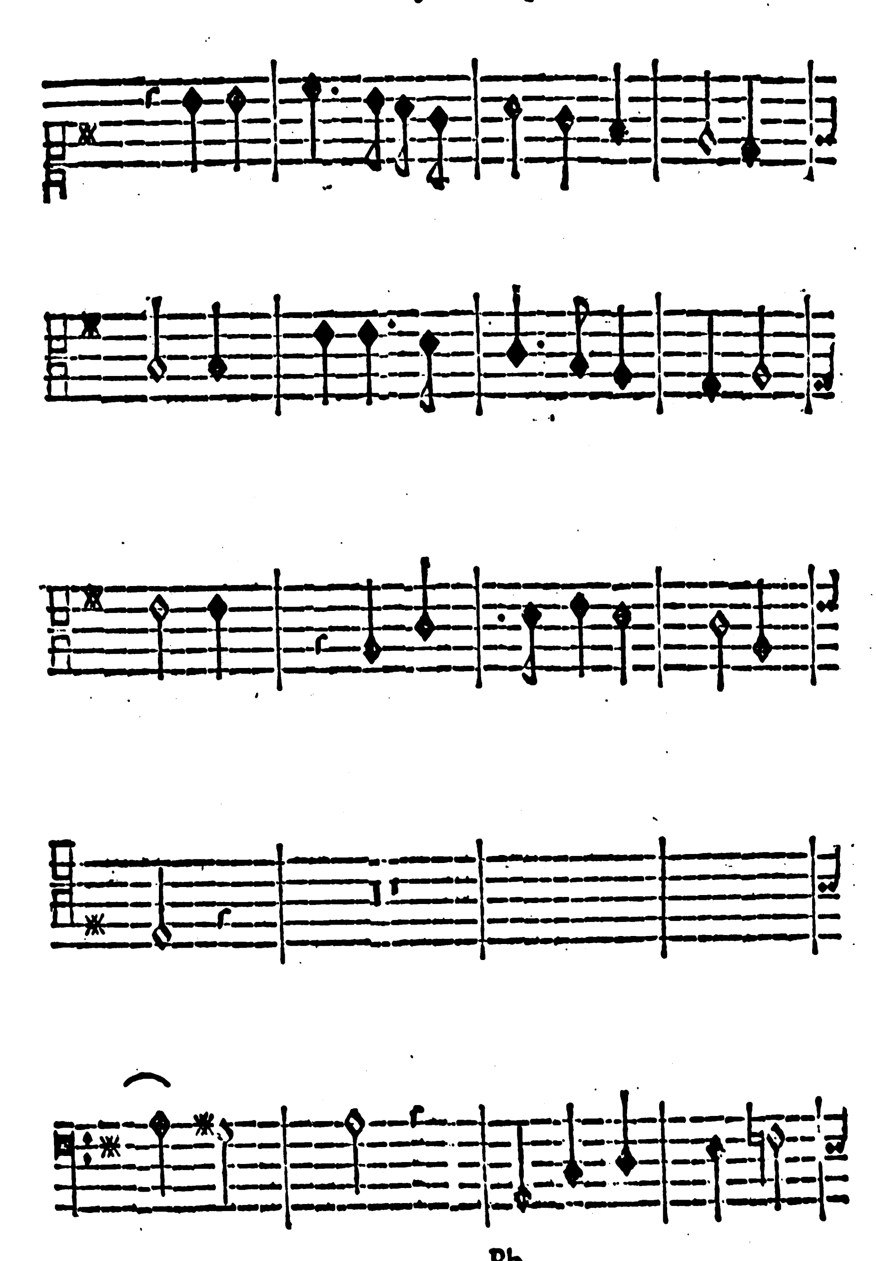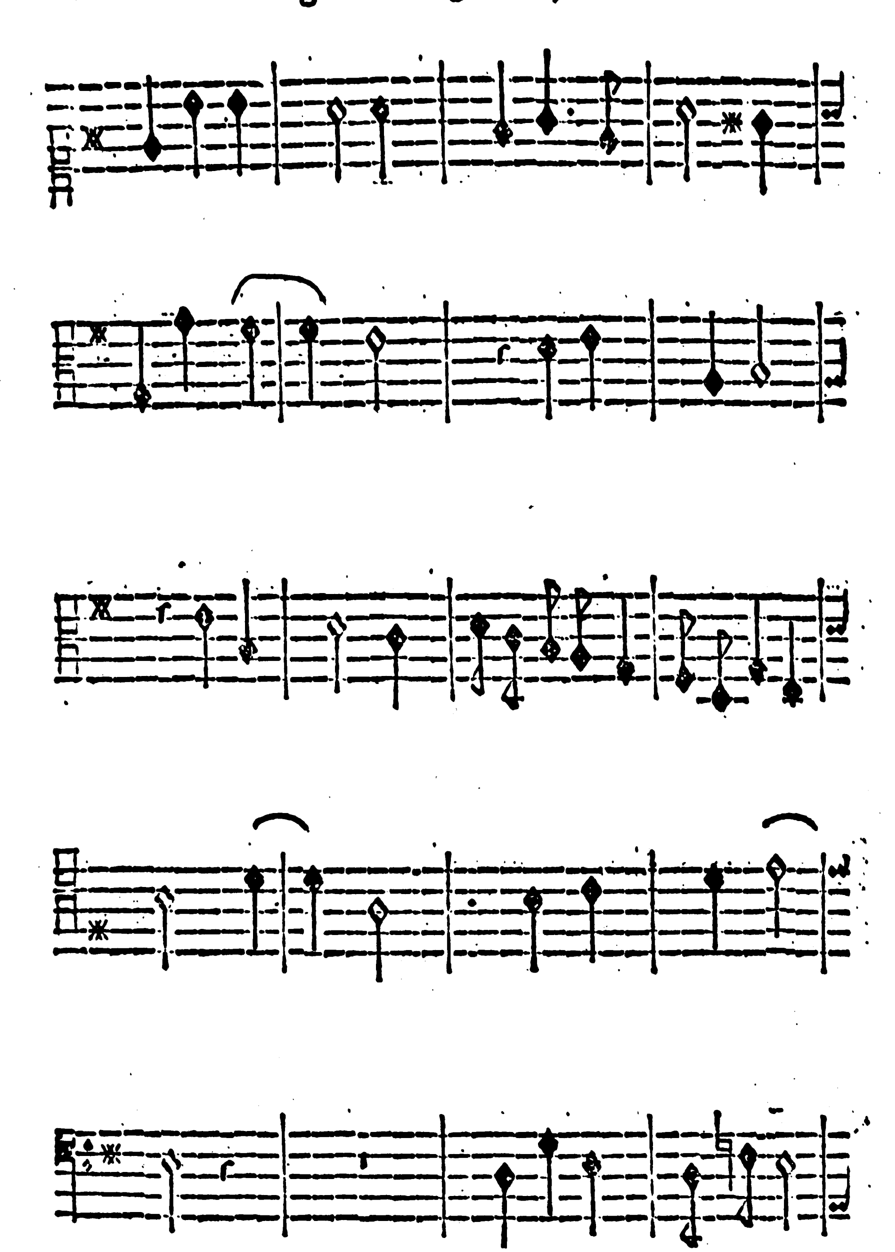




SE-

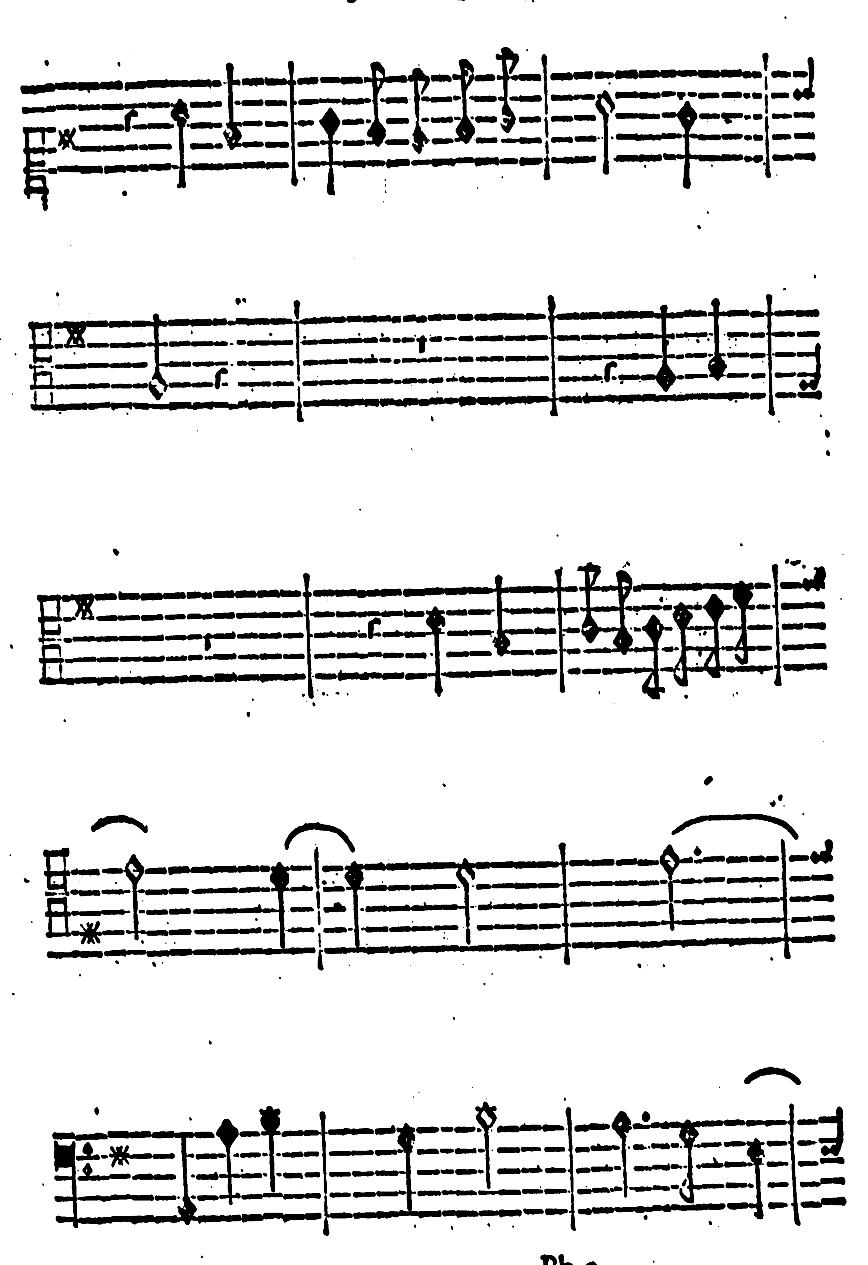
SEGUNDA RESOLUCION en Nota Moderna.

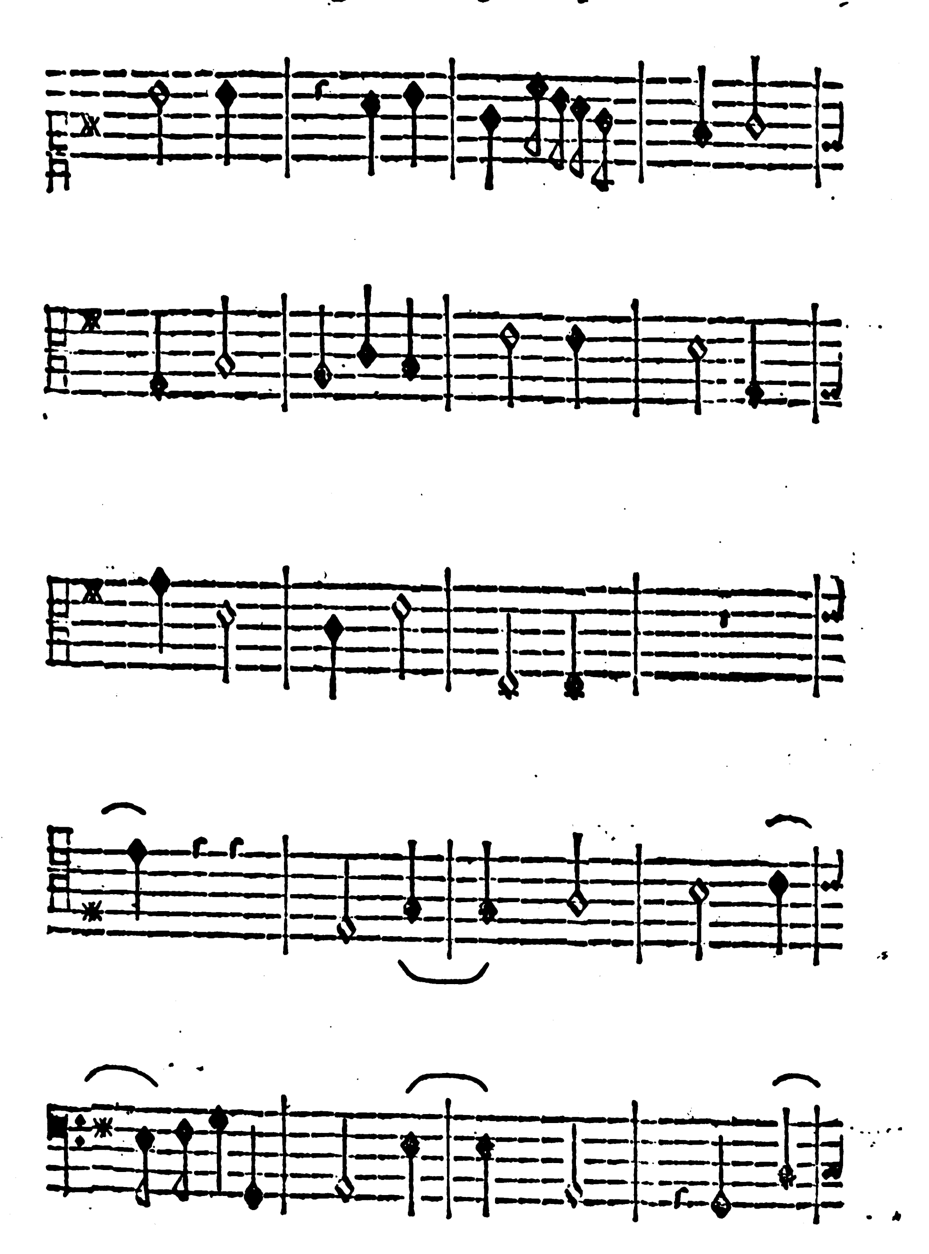


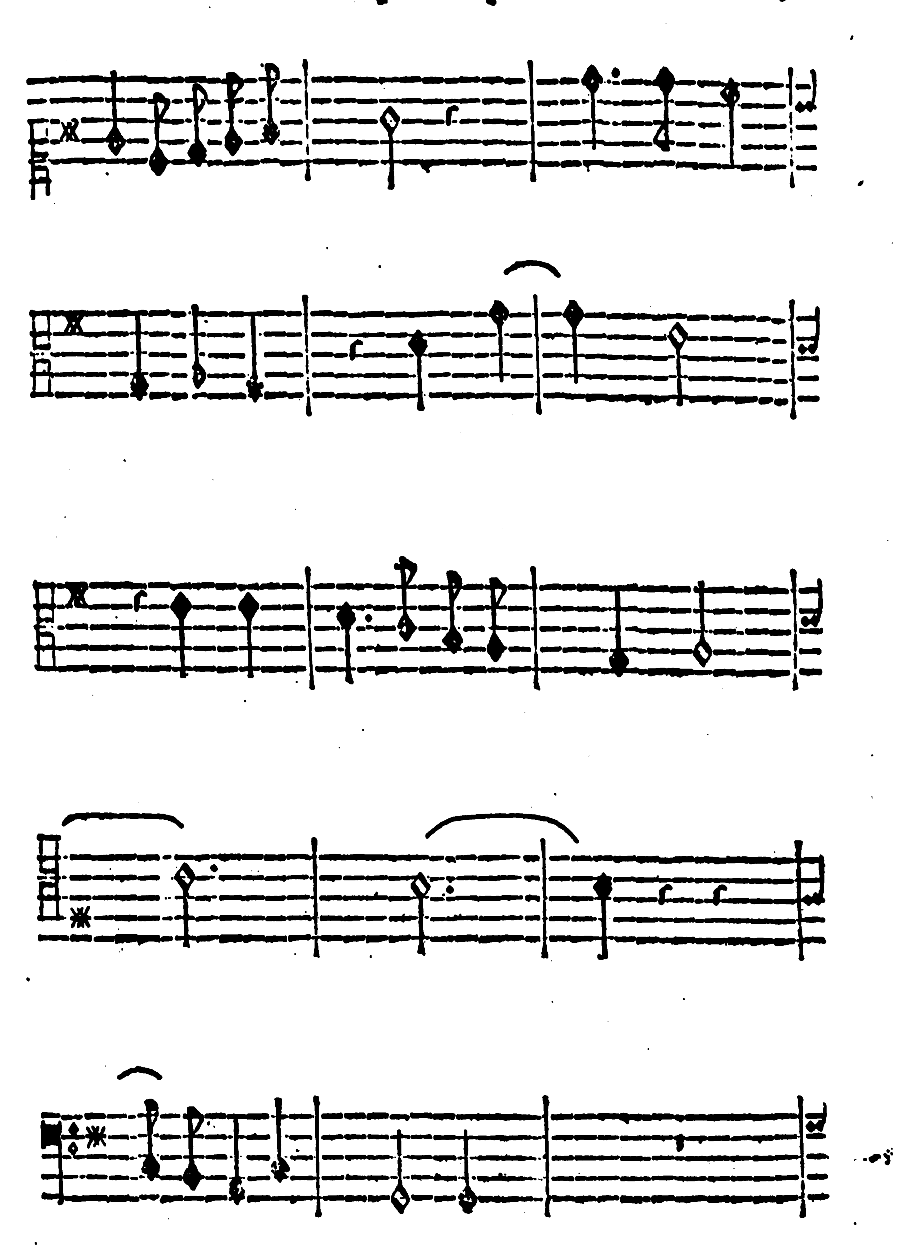


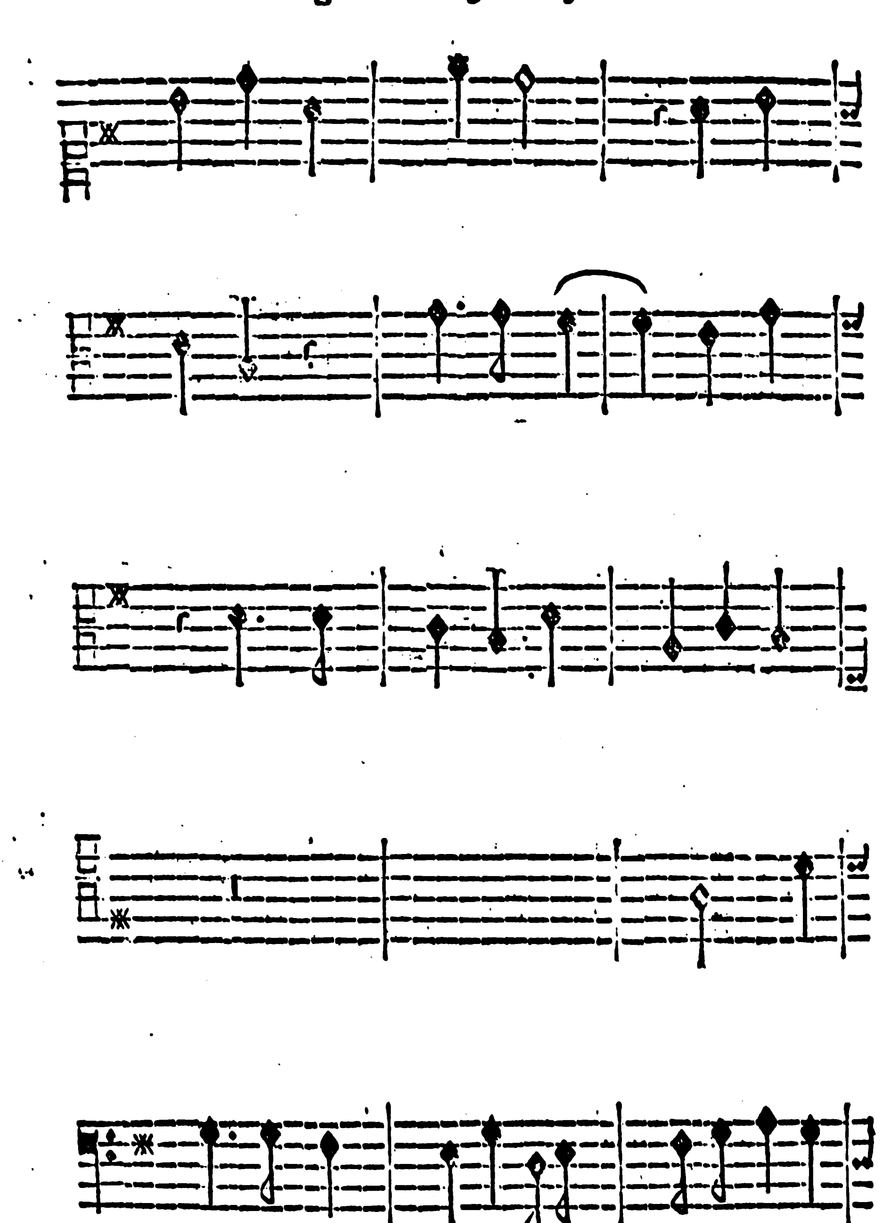


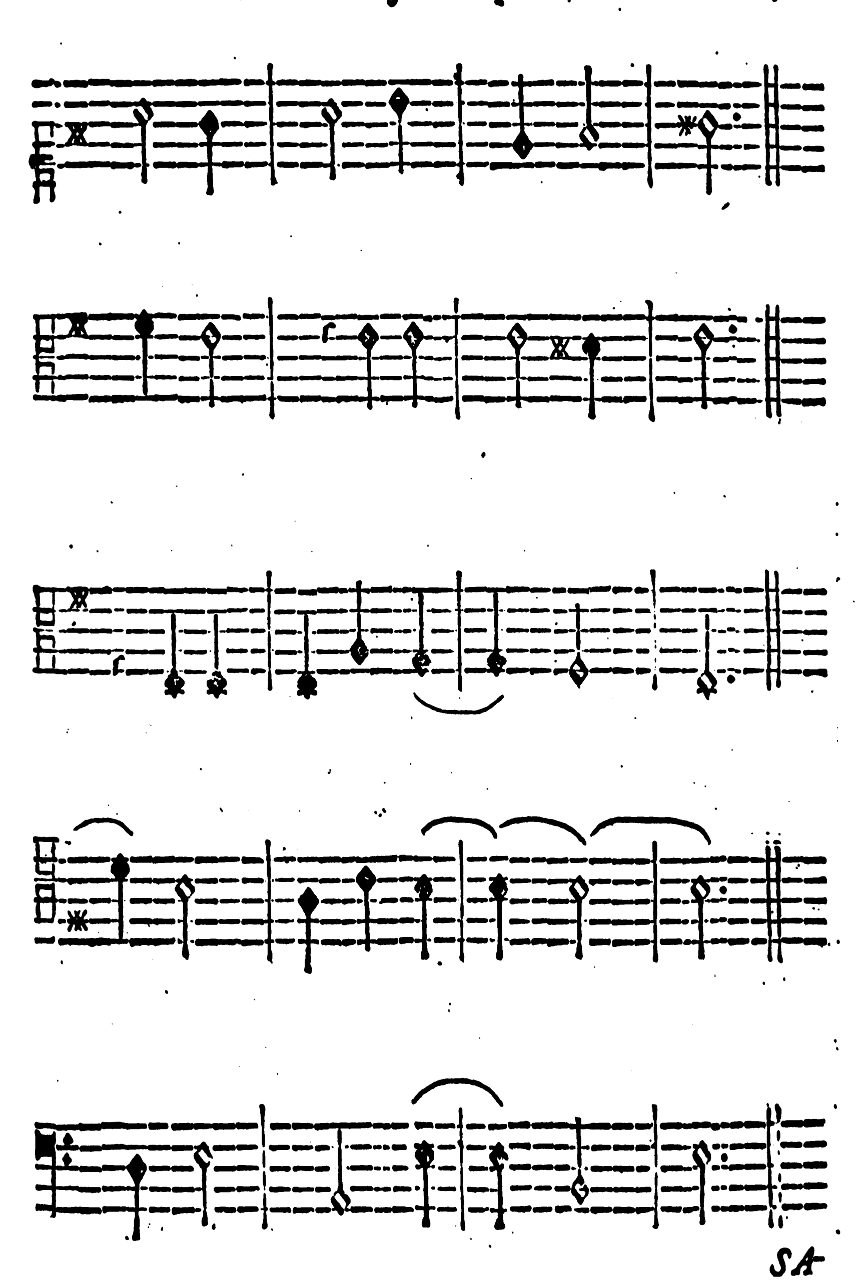












SA

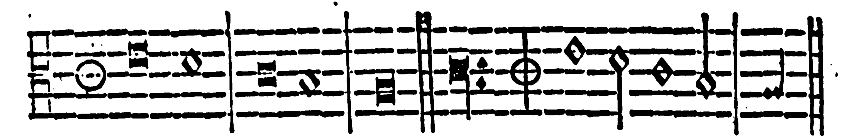
SATISFACCION A LOS QUE DUDAN de estas Resoluciones.

BIEN considero, que los advertidos, y no acostumbrados à tratar estas, y otras semejantes Composiciones enigmaticas, aún les queda que dudar en estas Resoluciones, y no lo extraño, pues para este Tiempo es muy encubierto este Enigma. La duda, que ahora se ofrece, es: Cómo puede ser, que siendo los dos primeros Breves de la parte enigmatica blancos, y sin Puntillo, dè à la parte consiguiente el valor de parte y media, y lo mismo dè por el tercer Breve de la parte enigmatica, que tiene Puntillo? A lo que respondo, que en los tres hay Puntillo de un mismo valor, aunque no de una misma especie, pues hay dos diversas particiones encerradas en dicho Enigma. Una es, de parte de las figuras tan solamente, y otra es en el valor de ellas. Esto se vè claro ser assi, pues el Puntillo que hay en el tercer Breve al quinto Compàs, no està por otra cosa mas, que para distinguir la una particion de la otra, pues el Puntillo de Aumentacion, á no ser esse motivo, estuviera por demàs, pues no le necessita para valer las tres partes de Compás, quando de suyo proprio, à causa del Tiempo, y señal indicial, tiene este valor. Y dado que no le tuviera, por seguirsele menor, como se le sigue, entonces nunca se pusiera el Puntillo de Aumentacion, sino el de Perfeccion, que es el proprio del Breve blanco; y si por el Puntillo del quinto Compàs se advierte mudar de medida, (assi como despues, con doblar el Tiempo, quedando para todas partes uno mismo) no hay, ni puede haver otra variacion, que la que digo.

Yá dixe en el Capitulo passado, que viniendo en este Tiempo dos Notas menores entre dos mayores, no haviendo el Puntillo de Division, se entendia, aunque no estuviesse puesto

el

el Puntillo de Alteracion, que havia Alteracion. Esto supuesto, las dos particiones, que lleva consigo el Tiempo partido, son en esta manera: La primera es en quanto al valor de las figuras tan solamente: ésta se hace dividiendo en partes menores qualquiera figura, que se haya de tratar en comparacion; v. g. la parte enigmatica canta debaxo del Tiempo perfecto un Breve en un Compás, que es lo mismo que seis Minimas: luego la parte consiguiente, que canta á Tiempo partido, le corresponde dàr tres Minimas, que es lo mismo que un Semibreve con Puntillo; y como este consiguiente tiene que ajustar dos Compases de la parte enigmatica, mientras ésta canta uno, es preciso midamos el segundo Compás. En el segundo Compàs tiene Alteracion el segundo Semibreve por las reglas passadas: con que ajusta un Compás con los dos Semibreves; y es lo mismo, que otras seis Minimas, tocando dos al primero, y quatro al segundo, que dobla el valor. El consiguiente dará una por el primer Semibreve, y dos por el segundo, que hacen tres; y tres que diò por el Breve primero, hacen seis, que es un Compás justo. La segunda particion se hace en otra manera, que se llama de figuras: de modo, que si la parte enigmatica canta tres Breves en un Compás, el consiguiente los canta como tres Semibreves, cuyo excesso es una tercera parte. La razon es clara; porque si la Nota blanca de Semibreves es tratada con Nota blanca de Breves, por consiguiente la tercera parte será de excesso, como se vè despues del quinto Compás, que cada Breve de la parte enigmatica vale un Semibreve tan solamente, y pierde una Minima, que es una tercera parte, como se puede ajustar con la particion passada, ò como con el siguiente Exemplo se demuestra.



En donde se encontrarà clara, y evidente esta diferencia, que digo, es en el primer Breve con Puntillo; y despues de las pausas de la parte enigmatica, el otro Breve con Puntillo, el primero blanco, y el segundo negro, y nunca pudieran ser de un mismo valor, si no viniessen de diversa particion. No hallo que se pueda ofrecer otra dificultad en este Enigma, por lo que passo à descifrar el tercero.

EXPLICACION DEL ENIGMA, que està en la Dedicatoria.

EXPLICACION DE LOS VERSOS LATINOS.

Vocali quavis, dum cantas, siste per annum.

DIce este verso, que en cada vocal se pare el Tenor un Compàs; quiere decir, que à cada vocal la dè un Compàs de valor.

A, E, I, O, U bis dicere sonat inique:

Dice este verso, que repetir las vocales, suena mal; y quiere decir, que aunque el Tenor encuentre repetidas vocales, no las repita, sino que cante seguido el letrero, que la parte enigmatica tiene.

Octo petit tibi sed (si nescis) ultima semper.

Dice este verso: Si lo ignoras por ventura, la ultima te pide ocho siempre; y quiere decir, que la ultima vocal pide un Diapason de distancia. Esto se ha de entender con el letrero enigmatico, y no con la ultima vocal de las cinco, que en

el

el segundo verso hay, que es la *U*, y en el letrero es *A*; y la Octava, que se ha de subir, y pide este tercer verso, es desde la quinta vocal, que es *U*, y corresponde à la voz *ut* à la primera, que es *A*, y corresponde *fa*; que dirà desde Csolfaut à Csolfaut, *ut*, *fa*.

Idque secundus agat post ::: Dice, que lo mismo debe hacer el Tiple segundo, que el Tenor, aguardadas las pausas que tiene.

::: *Suspiratque ne primus, sub me currit* :::
Dice, que aguardada una espiracion el Tiple primero, ò despues de un suspiro (que asi se llamaba antiguamente) siga à el Baxo; esto es, que en todo cante conforme à la parte enigmatica.

:::: *at hæc tantum pro regula sumpto,*
Fine Canon quia, nolo, caret plus frangere doctum.

Dice, que tomadas estas cosas dichas por regla, el Canon (para no molestar mas al docto) es sin fin. Lo mismo viene à significar la Octava en Romance, que alli està puesta, por lo que no hay necessidad de mas explicacion.

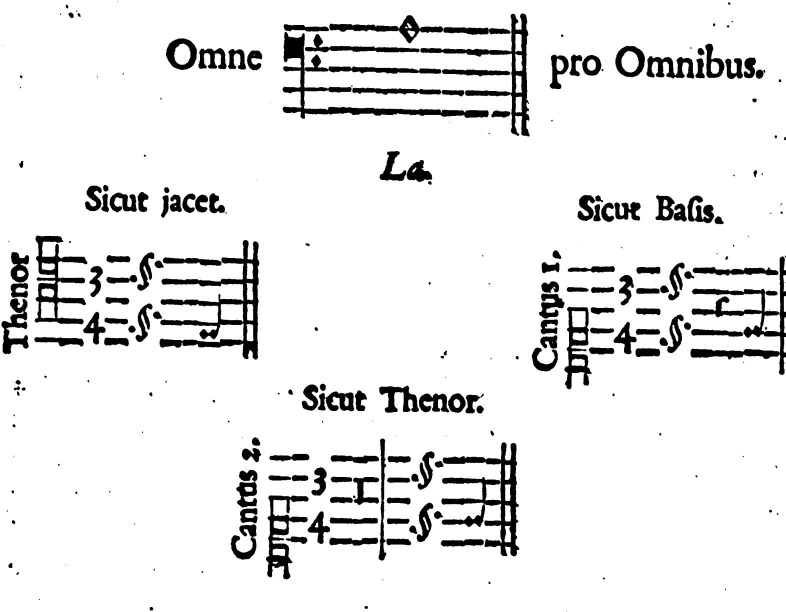
Siguese despues una pauta, la que tiene una Nota, *la*, y dice, que sirve para todos. Quiere decir, que aquella voz *la*, que tiene el letrero, no corresponda nunca à la voz *fa*, aunque es una misma vocal.

Asimismo dice, que el letrero, que se sigue, sirva para cantar las voces. *Thenor sicut jacet*: Quiere decir, que cante seguido el letrero, como se dixo en los versos; y pues no tiene pausa alguna, es su entrada con la parte enigmatica con la voz *mi*, en donde tiene el guion, que la tal voz corresponde à la primera vocal del letrero. El Tiple segundo tiene dos Compases de Pausa, y despues de ellos los parrafos, los que significan, que no se buelvan mas à contar los Compases, sino que acabado el Enigma, buelva à cantar sin parar.

El Tiple primero tiene una aspiracion, despues de la qual sigue en todo al Baxo.

El letrero se explica añadiendo la voz *la*, quando en èl se encontrasse: de manera, que toda *A* es voz *fa*; toda *E*, *re*, toda *I*, *mi*; toda *O*, *sol*; y la *U*, *ut*. La ultima vocal del renglon, aunque es *fa*, tiene la diferencia que sube ocho puntos en lugar de quatro, y esto se ha de entender con los dos consiguientes, Tenor, y Tiple segundo: las demàs sylabas no salen de la escala regular, en donde tienen los guiones; esto es, no salen de la deduccion de Natura. Todo se verà practicado en la siguiente Resolucion.
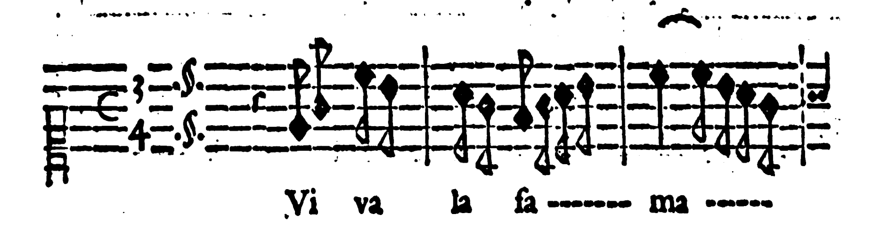
CANON SINE FINE.

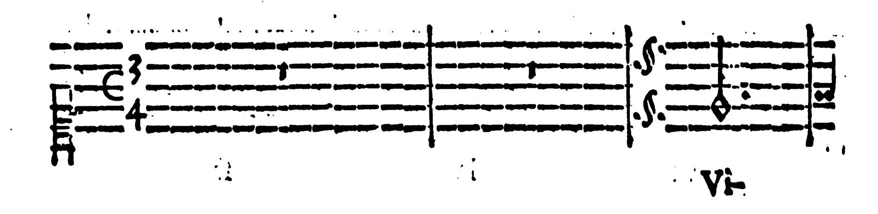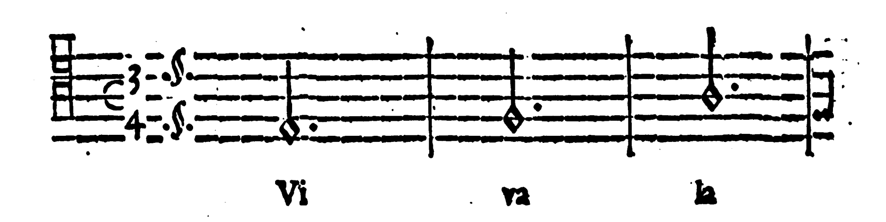


Viva la Fama de esse Sol de mi fortuna.
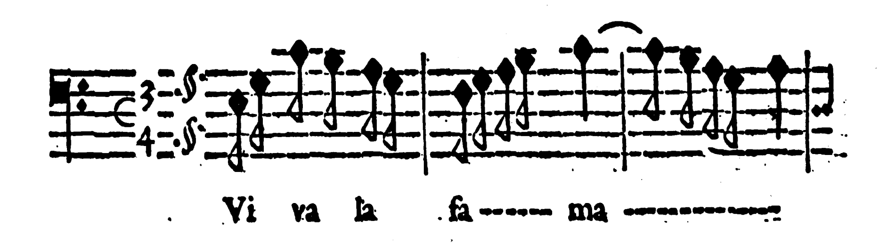
RE-
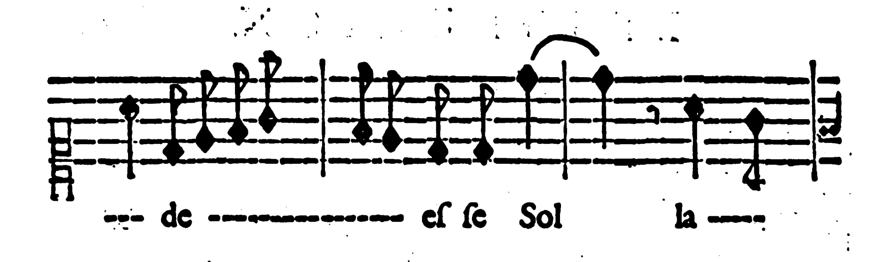
RESOLUCION.
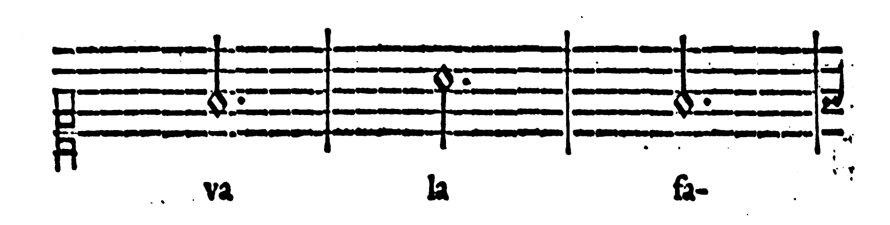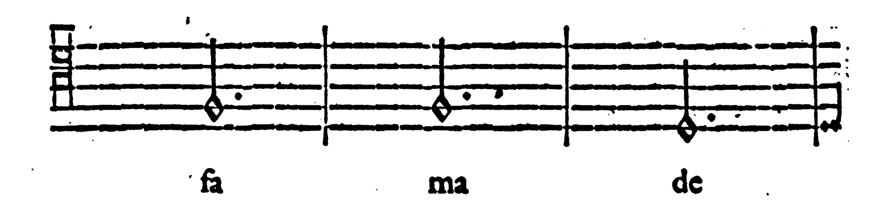




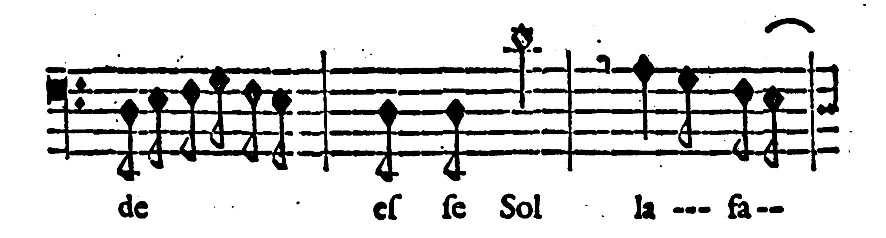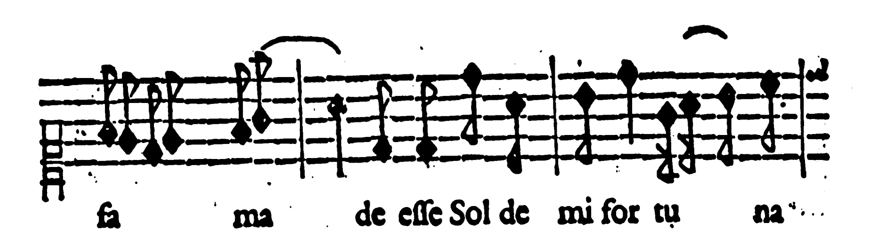




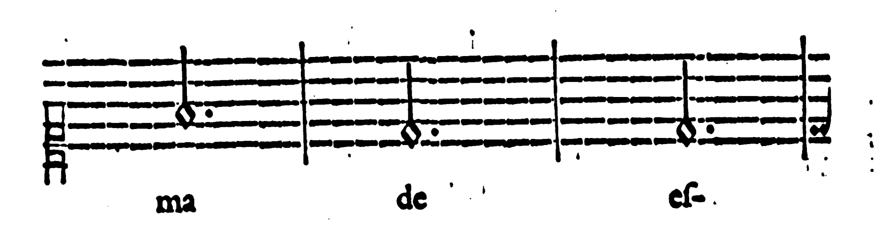

--- de ------------- es se Sol la ---
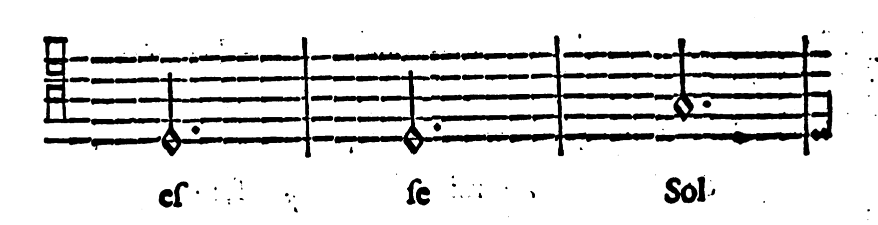

va la fa-
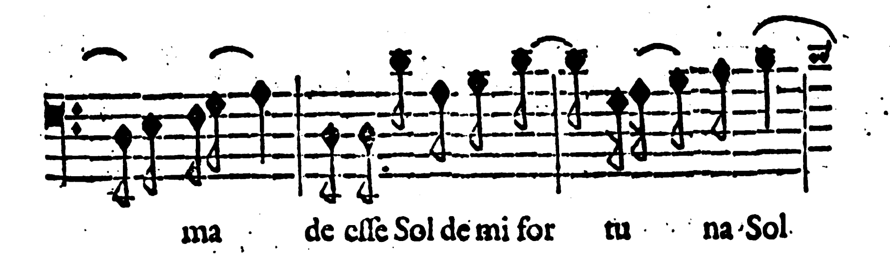

fa ma de
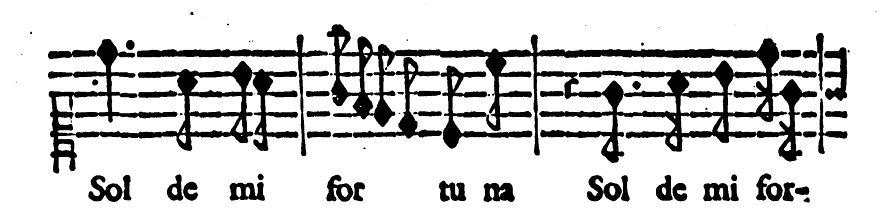

de es se Sol la --- fa --

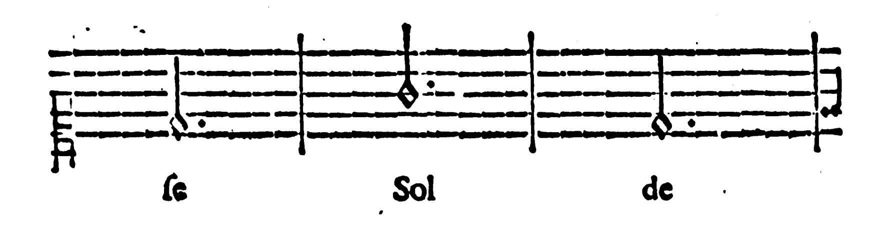

fa ma de esse Sol de mi for tu na
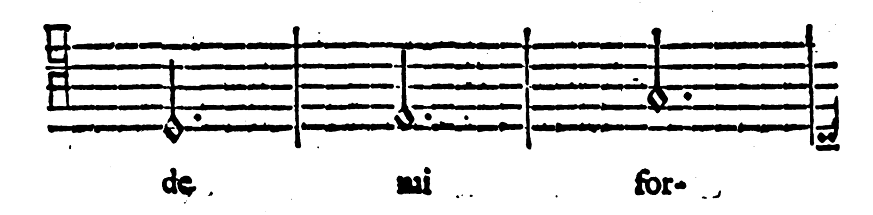

ma de es-
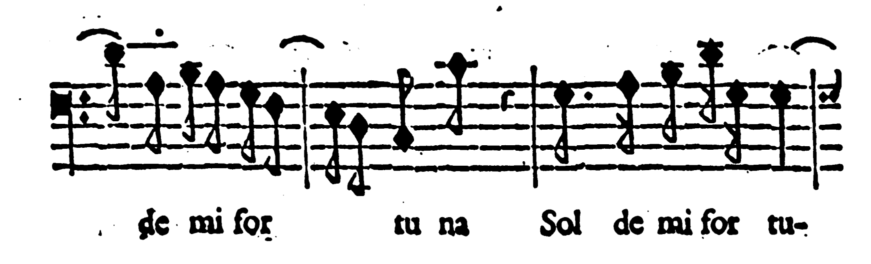

es se Sol
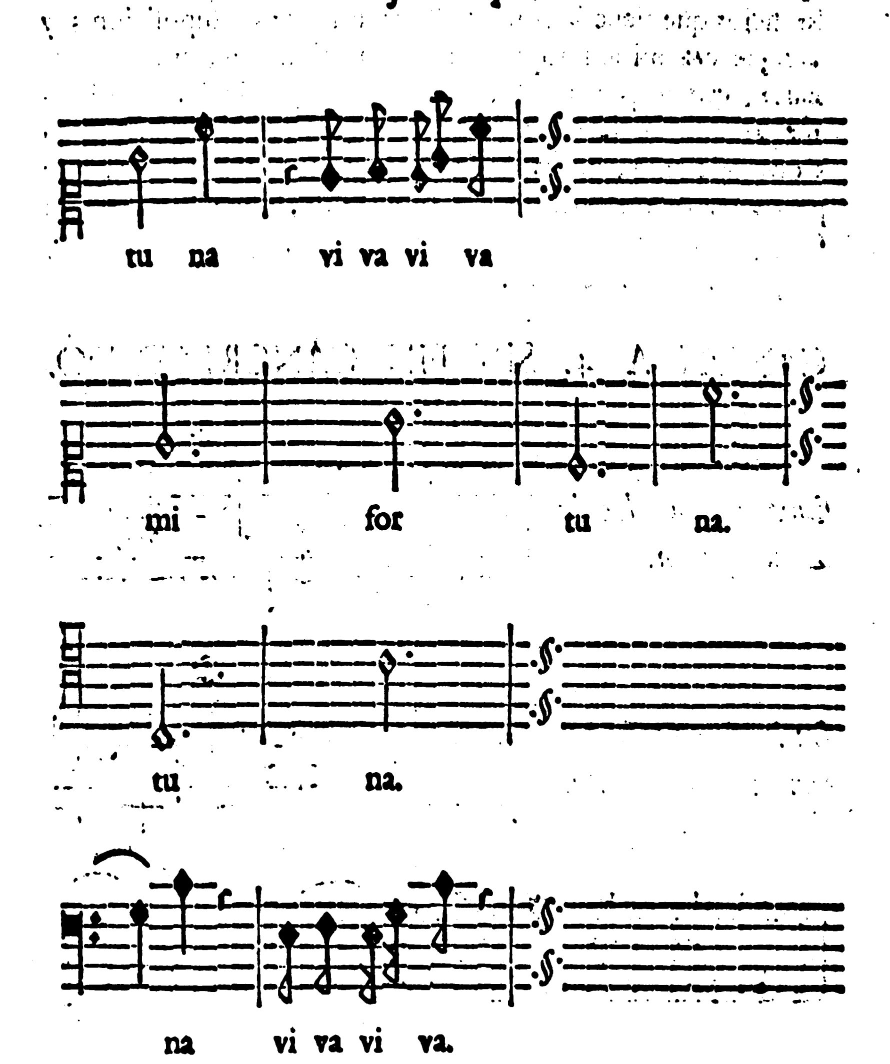

ma de esse Sol de mi for tu na Sol


Sol de mi for tu na Sol de mi for-


se Sol de


de mi for-
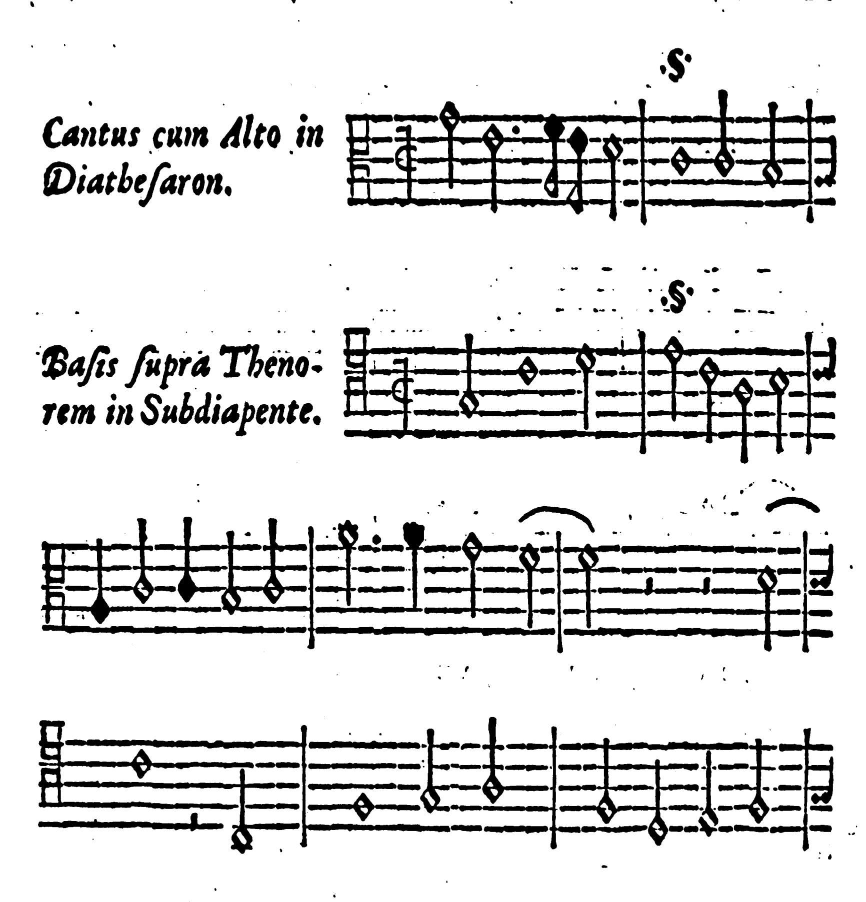

de mi for tu na Sol de mi for tu-

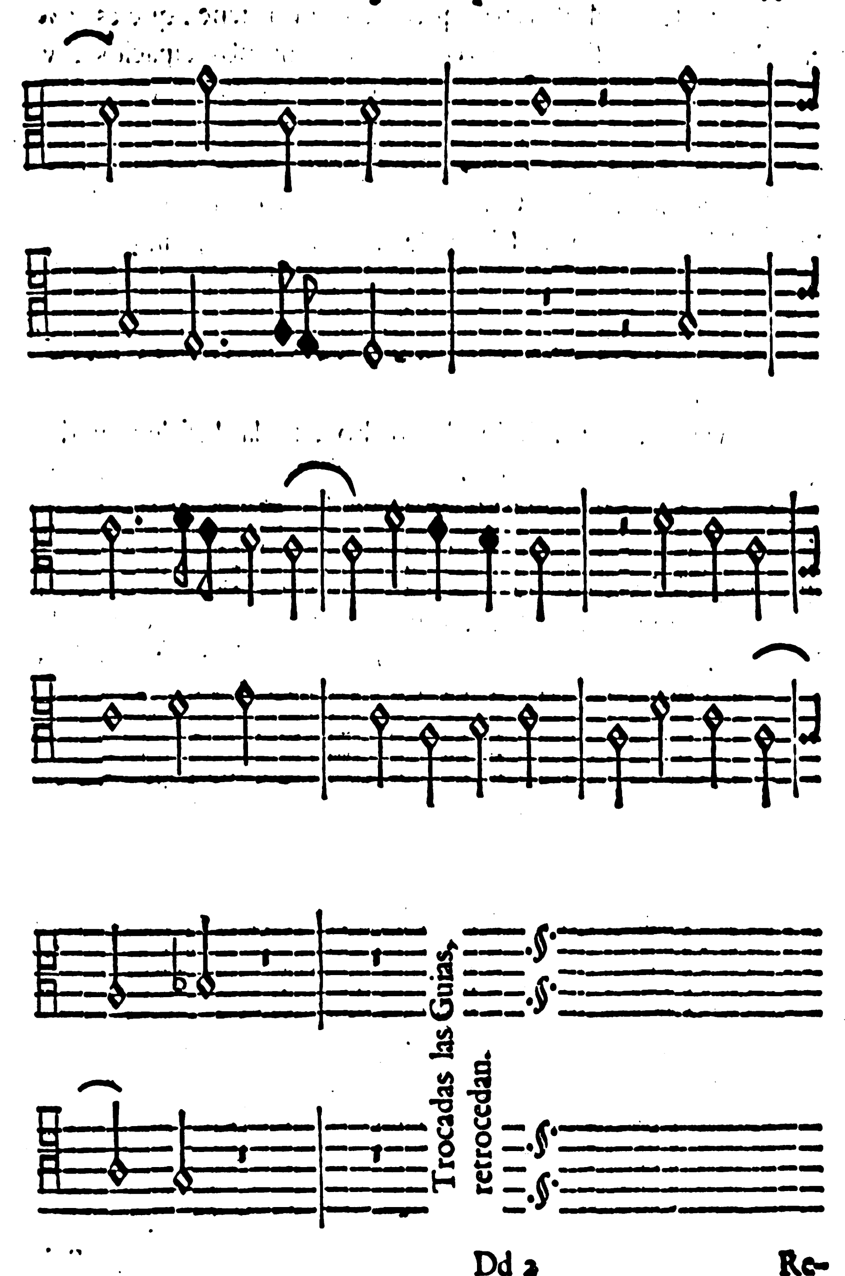


Otras especies de Canones hay tan excelentes por su invencion, y trabazòn, que serìa bueno en una Obra dilatada el escribir de las especies, (aunque nunca pudiera decirlas, y traherlas todas) que de ellos se encuentra. A mi vèr es de

lo mejor que tiene la Musica esta especie de Composicion; y aunque era mi animo no traher mas Canones, que los passados, quiero poner uno, que con èl verà el estudioso Lector lo arcano de esta Ciencia, y que quizá, à mas de quatro Composiciones, podrà servir de exemplar; quiero decir, que puede ser que encuentre el Compositor, que algunas otras Composiciones tengan el mismo secreto, que éste encierra, el que es como se sigue:

CANON A 4. SIN FIN CANCRIZANDO.




Trocadas las Guias,
retrocedan.

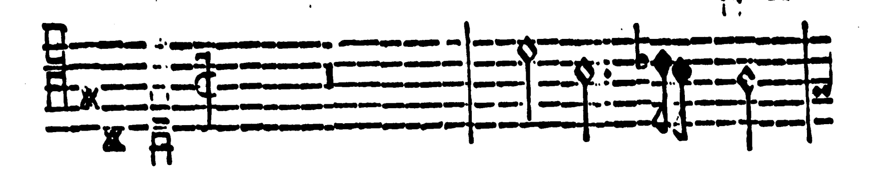
Reparese en el secreto, que este Canon tiene, que es, no con los mismos signos; pero sì en los mismos espacios, y rayas, sale otro Canon distinto, trocados los Papeles, y buelto el Libro lo de abaxo arriba, tomando el Tiple el Papel del Contralto, cantando por Clave de Gsolreut con dos Sustenidos, como si fuera Clave natural. El Contralto toma el Papel del Tiple con la Clave de Csolfaut en segunda raya tambien con los dos Sustenidos, cantando natural al signo que pinta. El Tenor se queda con su propria Clave, y lo mismo hace el Baxo; pero truecanse los Papeles, y cantan con Sustenidos.

Adviertto, que mirado al derecho, es la Resolucion del Canon, que aqui traygo en solas dos Voces, y es Quinto Tono Natural; pero si buelven el Libro al revès, es otro Canon distinto, porque es primer Tono punto alto, y es el mismo que el passado, porque no se le quita, ni añade figura alguna, solamente que tiene el movimiento contrario, porque la Nota se mira toda al revès; de lo que se sigue, que siendo uno mismo, es otro distinto.

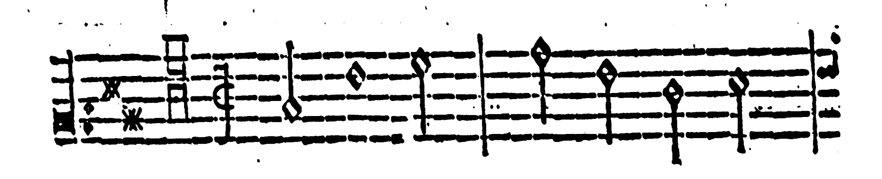
RE-

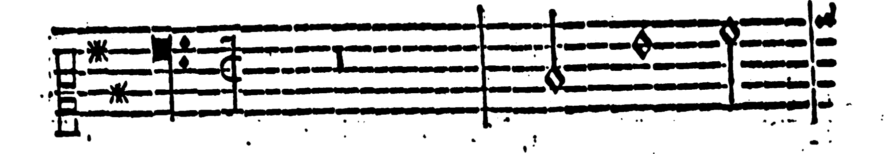
RESOLUCION.

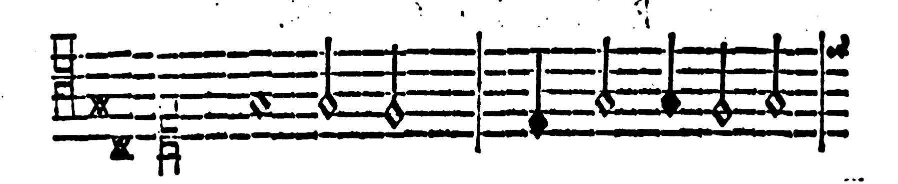
CANON.

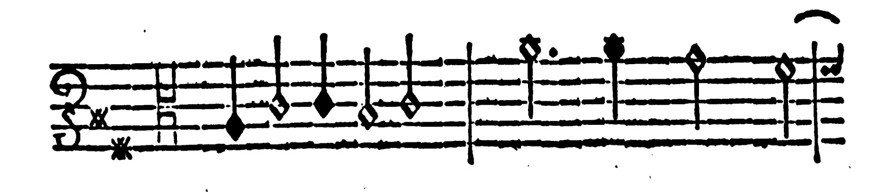


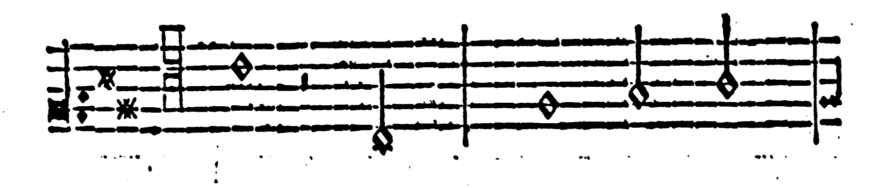


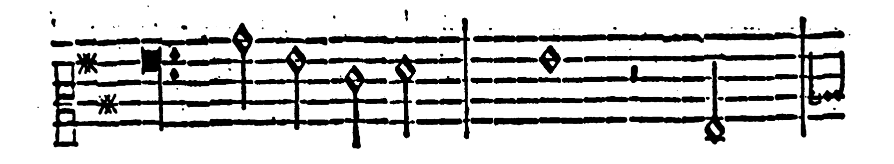


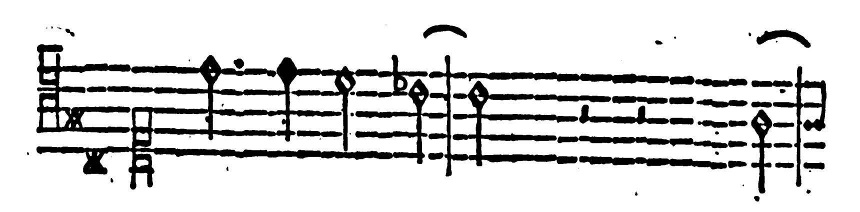


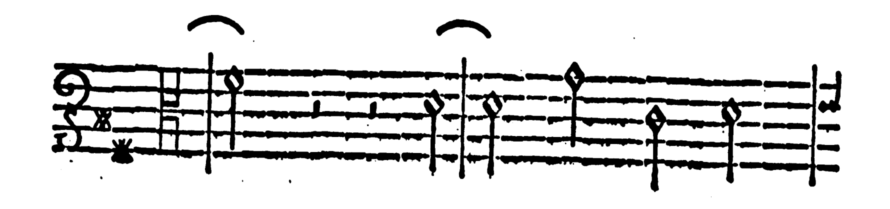


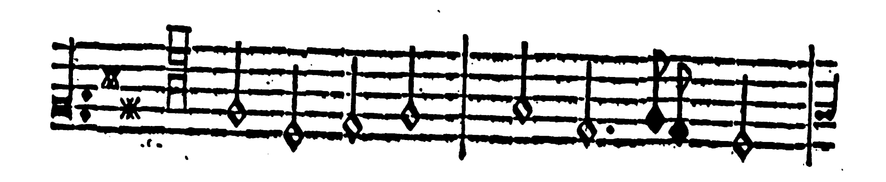


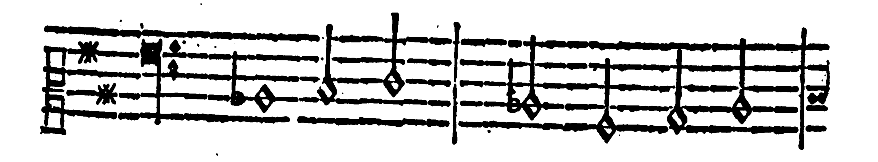


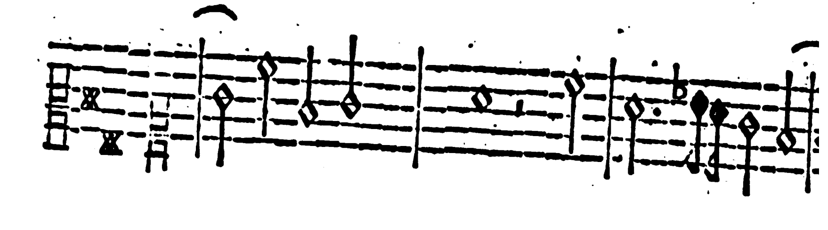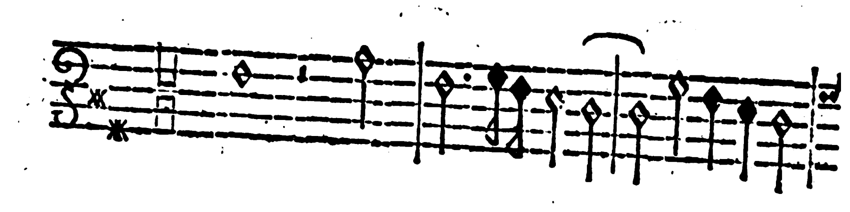




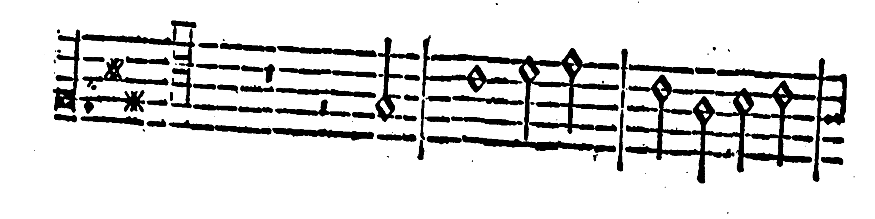


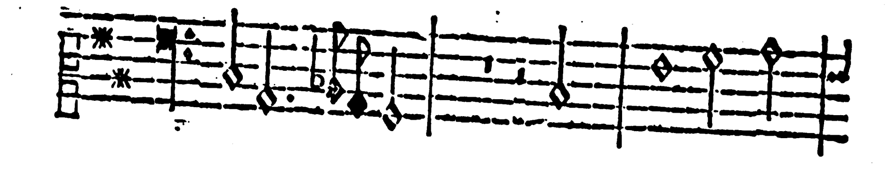


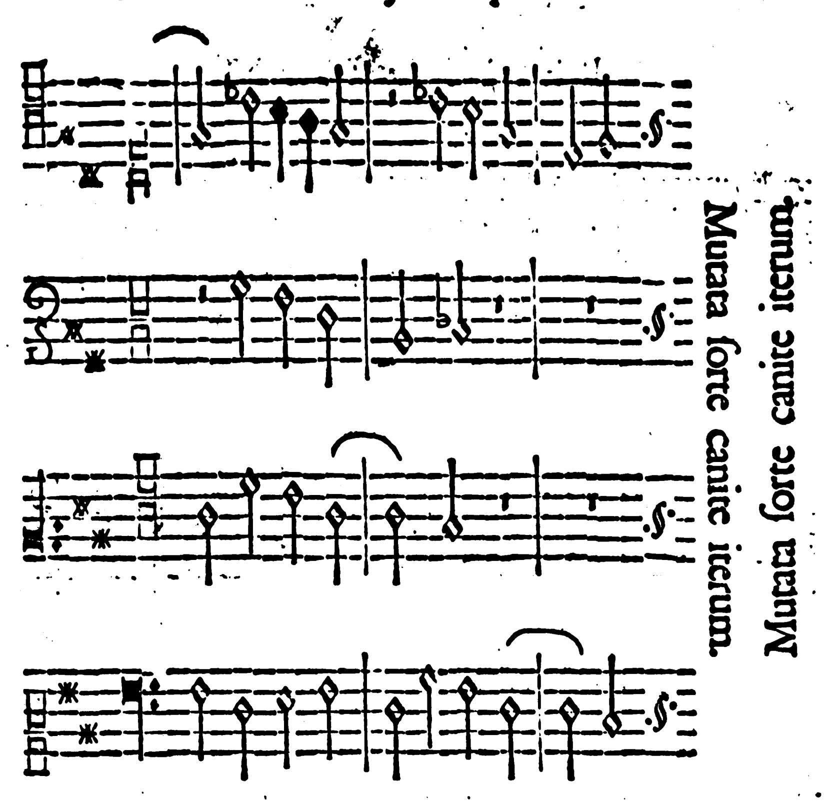






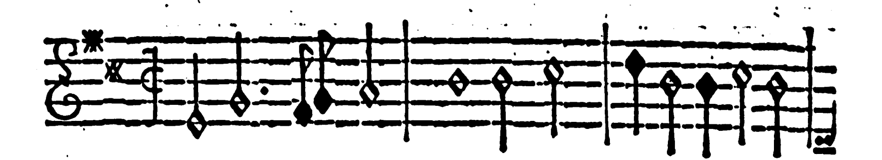


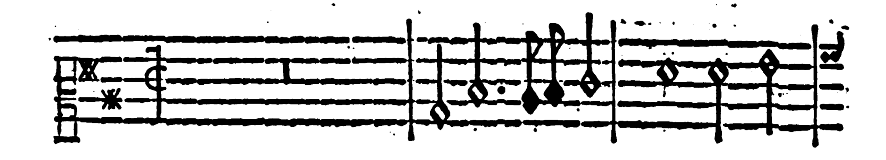


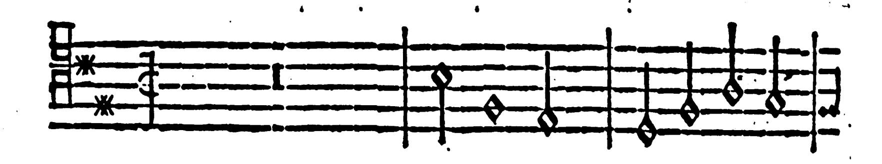


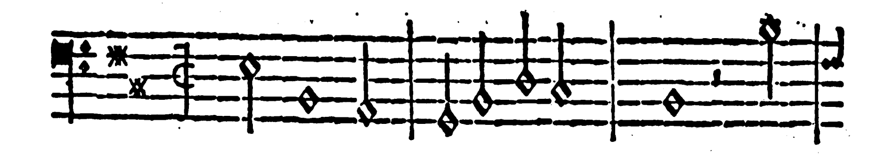
Si se quisiesse cantar el Canon passado, que està señalado, à mas de lo dicho, hay que advertir dos cosas: la una es, que todos los Bmoles, que hay, se han de dexar, como si tal cosa no huviera: la otra es, que las pausas de Minima, y Semibreve, es menester considerarlas al revès; esto es, la que estè mirando à la parte baxa, es de Minima, y la que mire arriba es de Semibreve; y para satisfacer en todo lo possible al Lector, le pondrè aqui, puestas las voces en orden.

RESOLUCION.



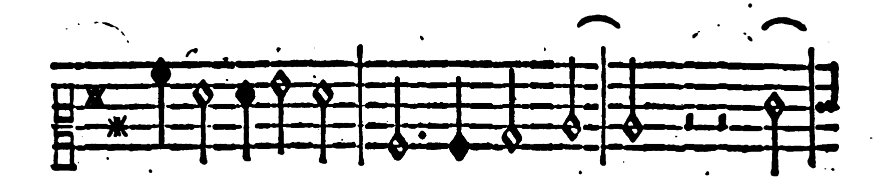


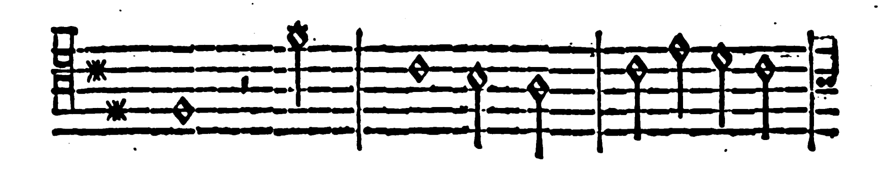




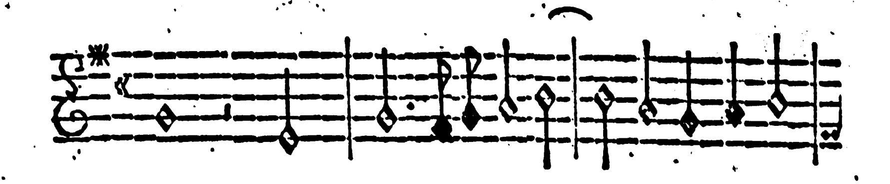


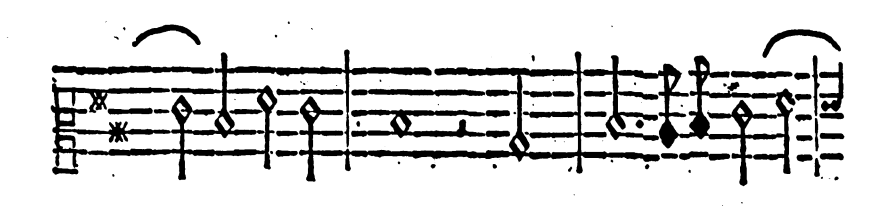


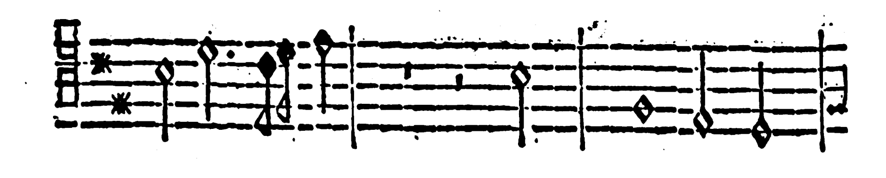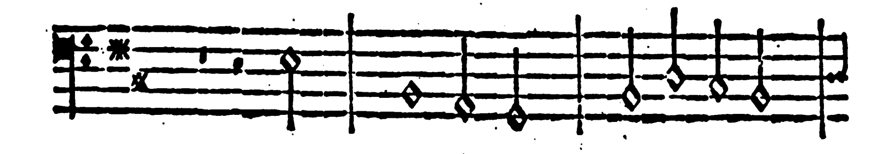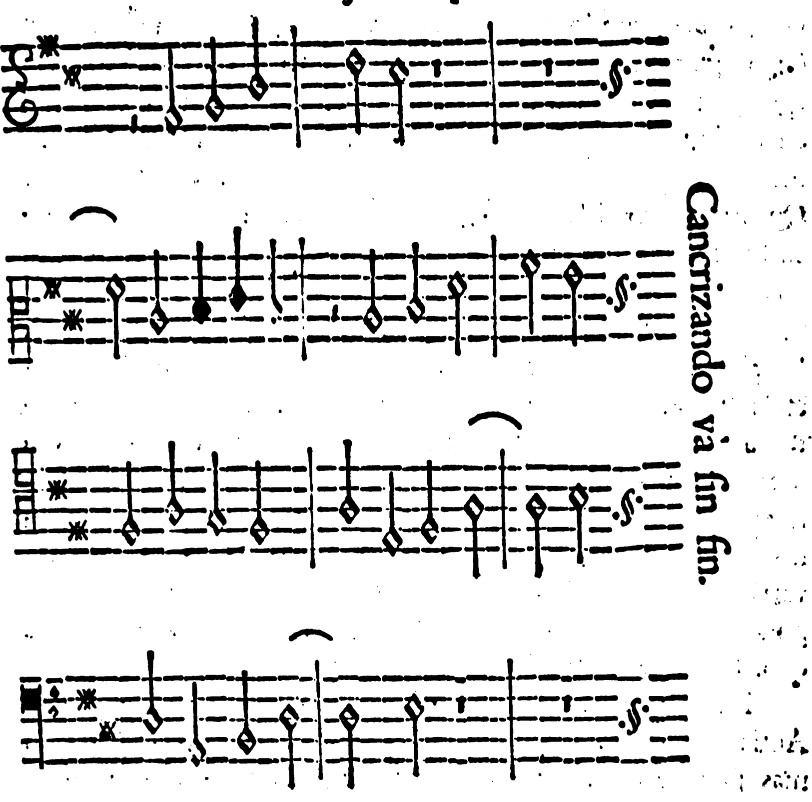
















En eſte ſecreto, que de eſta Compoſicion he deſcubierto, podrà ſuplir el prudente Lector algunas licencias, que me tomè (aunque ſon tan pocas, que no pienſo llegan á tres) para ſu fabrica: y para que con mas amiſtad me las perdone, dirè mas ſecretos de eſta Compoſicion, los que ſe reducirán de quántas maneras ſe pueda cantar eſte Canon, y ſon diez, y eſtas miſmas encierran algunas mas. Puedeſe cantar à tres primeramente, Contralto, Tenor, y Tiple. Segunda: Baxo, Tenor, y Tiple. Tercera, Baxo, Tenor, y Contralto. Quarta: ſin cancrizar ſe puede cantar deſpues del de Quinto Tono, el de primer Tono punto alto: el primero à Proporcion mayor,

yor, y el segundo à Compàs mayor. Quinta: puedese cantar à quatro, sin cancrizar el de Quinto Tono al Compás que pinta, y el de primer Tono à Proporcion mayor. Sexta: en el Canon de primer Tono se hacen las diferencias conforme se dixo antes, (yà se entiende hablaba con el Canon de Quinto Tono solamente) con la diferencia, que assi como antes entraba siempre el Tenor, en este otro entra siempre el Baxo, pues el Baxo en éste tiene el papel del Tenor del passado. Septima: en cada uno de los dos Canones se puede hacer un Canon à tres en la ida, y otro à otras tres voces en la buelta. Octava: puedese empezar por el ultimo, bolviendo al fin, assi en el uno, como en el otro, á quatro, y á Tres. Novena: puedese hacer lo dicho, y cantar à Proporcion mayor. Y por ultimo, puedese cantar á quatro, cancrizando los dos Canones uno trás otro. Para poder hacer todas estas variaciones, se tendrán sacados los dos Canones á 4. sin virgulas, que dividan el Compás; porque assi se hará mas facil á qualquier Cantante el ajustar la Nota.

Hasta aqui (amigo Lector) es lo que tengo recogido de Antiguedades para la brevedad que ofrecì, y no me alargo mas por no ser tardo con esta gracia para tu beneficio, porque *Gratia quæ tarda est, ingrata est, Gratia namque cum fieri properat, gratia grata magis.* Esto poco, que aqui queda dicho, que será à gusto de todos, fuera en mì vana presumpcion, si tal pensára: y que será à gusto de muchos, fuera desvarío, si tal no creyera; digo esto, porque no ignoro el Proverbio, *Cantor Cantorem libidius odit*; pero el Sabio dice, *qui reddit mala pro bonis, non recedet malum de domo ejus.* Algunas cosas he tenido que repetir en dos, ò mas lugares, movido de no confundir la materia con citas, y etceteras, de lo que he usado quando conocia no havria que dudar: y de la brevedad, que no declara la materia, antes es lo contrario, abominan Aristoteles,

Se-

Seneca, Horacio, y otros muchos. En los exemplares caseròs, me perdonarà el que no los necessitáre, pues como mi fin ha sido escribir para los que no tengan quizá noticia de las dificultades, que en la theorica se ofrecen, me pareciò siempre mejor explicarme assi, pues con las cosas manuales se entienden, ò dán à entender mejor las intelectuales.

Este segundo Tratado de Antiguedades, no obstante que dixe para quièn será util, me parece no faltará quien me le muerda, ò à mì por èl, por ser de puro viejo yá casi olvidado; pero no le huviera escrito à no ser los motivos, que dixe en el primer Capitulo de este Tratado; y si alguno de los que menospreciaren saber estas cosas, me dixere lo del Angelico Doctor: *Recedant vetera, nova sint omnia*; les respondo, que aunque es verdad, que establecida la Ley de Gracia, cessó la Antigua, no por esso mandò Christo, que no se entendiesse la Ley Antigua, y se olvidasse; solo sì mandò, que no se usasse esto, y lo otro; pero no lo prohibiò todo, pues los preceptos del Decalogo de la Ley Nueva son los mismos, que los de la Lëy Antigua, porque amar à Dios sobre todas las cosas, y al proximo como à sì mismo fuè lo mismo que es ahora, y obliga; y digo à los tales, lo que dixo San Gregorio el Magno, quando especulaba los Modos Plagales, ò Tonos discipulos: *Non nova sic cudimus, ut vetera destruamus.* Bien se puede componer inventando, sin faltar à las reglas Antiguas, como lo hizo este Glorioso Doctor. Tampoco no estorva lo antiguo, para practicar lo moderno; y como mi fin no haya sido otro, que si alguno deseára saberlo, y no tuviesse medios para poder adquirir noticia de ello, porque solo se encuentra esta doctrina en los dilatados Volumenes, y no todos son los mas seguros, pueda aqui encontrarlo con la mayor brevedad, y declaracion possible; y los amigos de descubrir Enigmas tengan aqui un poquito de novedad, y gusto.

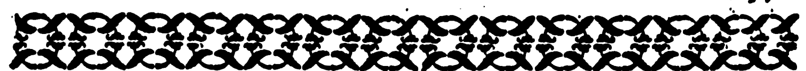
Con-

Concluyo con encargar muy de véras, que sirva esto para adelantar con lo suave del canto lo dulce del Culto Divino, para que asi tengamos parte, y seamos admitidos á cantar, y modular entre los Coros de los Angeles, y puedan decir á Dios de nuestras voces: *Audita est vox millia millium dicentium: Salus, honor, & virtus Omnipotenti Deo, per infinita secula seculorum.*

Amen.



IN-



INDICE ALPHABETICO DE LO QUE CONTIENE esta Obra en particular.

A

en

Ff 2



De

Di-

E

Exem-

Ex-

F

H

I

J

M

N

O

P

Pre-

Q

R

Ra-

S

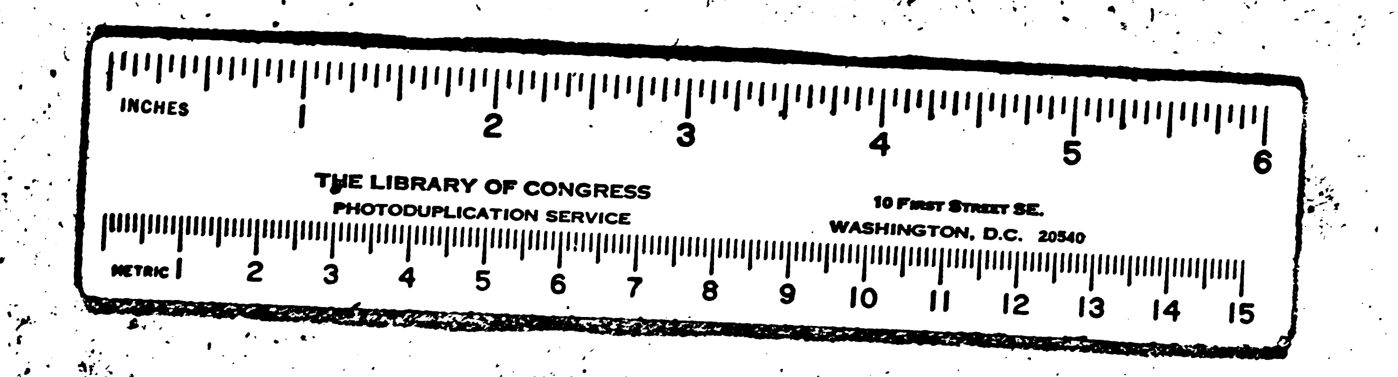
T

To-

V

F I N.

23



INCHES
1 2 3 4 5 6
THE LIBRARY OF CONGRESS
PHOTODUPLICATION SERVICE
10 FIRST STREET SE.
WASHINGTON, D.C. 20540
METRIC 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

